

TESIS DOCTORAL



Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Filosofía

Estética y teoría de las artes

**La mirada vitalista: Schopenhauer, Nietzsche y Wagner
en los personajes y la literatura de Thomas Mann**

Carlos Rubén Rivera Ortiz

Director:

Prof. D. Miguel Salmerón Infante

Madrid 2012

Índice

Índice.....	2
Prólogo.....	6
1. El arte salvador de Schopenhauer ante el desarrollo del sujeto.....	8
1.1 El mundo de Schopenhauer: la construcción del pesimismo.....	8
3.1.1 Las primeras influencias.....	5
1.2 La construcción del sujeto schopenhaueriano.....	19
1.2.1 Descartes: el despertar del sujeto racional.....	21
1.2.1.1 El método cartesiano.....	22
1.2.1.2 El salto a la idea de Dios.....	23
1.2.1.3 Kant destruye al Dios cartesiano.....	24
1.2.2 Rousseau y la idea del yo.....	25
1.2.3 Kant y la “cosa en sí”.....	28
1.2.3.1 La libertad, el sujeto moral y la conciencia.....	32
1.2.3.2 El sujeto moral: un deber racional.....	37
1.2.3.3 La mirada platónica a la cosa en sí kantiana.....	38
1.2.4 Fichte: el yo y el no-yo.....	39
1.2.5 Fichte contra Kant.....	42
1.3 La llegada a las ideas de Schopenhauer.....	45
1.3.1 La dualidad de la conciencia.....	46
1.3.2 El nuevo lugar del entendimiento.....	54
1.3.3 La función de la razón.....	57
1.3.4 La función del dolor y el sufrimiento.....	58
1.3.5 La voluntad como causa y la dualidad del yo.....	64
1.3.6 Una respuesta en el hinduismo.....	67
1.3.7 La voluntad en el centro del mundo.....	69
1.3.8 La negación de la voluntad.....	75
1.3.9 La función del arte.....	78
1.3.10 Paréntesis: la voluntad de Hobbes.....	81
1.3.11 Arte y compasión: la negación como acto desinteresado.....	86
1.4 Adversidad a las ideas de Schopenhauer.....	92

1.4.1 Fichte y el yo moral.....	93
1.4.2 Schelling y la naturaleza.....	95
1.4.3 Hegel y el espíritu.....	96
1.4.4 Feuerbach: el sujeto y Dios.....	102
1.4.5 Marx y el proletariado.....	104
1.5 La mirada se vuelve hacia Schopenhauer.....	108
2. Richard Wagner: el gran artista.....	115
2.1 La música de Wagner.....	116
2.2 Las influencias de Wagner.....	117
2.2.1 El teatro y lo femenino.....	117
2.2.2 Adolph Wagner.....	119
2.2.3 La Revolución francesa	121
2.2.4 El encanto de Beethoven.....	122
2.2.5 Lo griego y lo germano: lo mágico y lo oscuro.....	123
2.2.6 La Revolución de Dresde.....	127
2.2.6.1 Mijaíl Bakunin.....	128
2.2.7 Wagner y la filosofía.....	129
2.2.7.1 Feuerbach.....	131
2.2.7.2 Lo histórico y lo mítico.....	133
2.2.8 El fin del revolucionario.....	134
2.2.9 El gran descubrimiento: Schopenhauer	135
2.2.9.1 La idea de la redención.....	139
2.2.10 La etapa del bienestar: Luis II.....	141
2.2.11 Un guiño a Nietzsche.....	142
2.2.12 El nacionalismo de Arthur de Gobineau.....	143
2.3 El Wagner del <i>Parsifal</i>	145
2.3.1 La piedad	145
2.3.2 El nacionalsocialismo.....	147
2.4 Wagner y Nietzsche.....	149
2.4.1 Un vínculo en Schopenhauer.....	149
2.4.2 La influencia de Wagner en Nietzsche.....	151
2.4.3 Las primeras diferencias.....	155
2.4.4 El Festival de Bayreuth.....	157

2.4.5 Nietzsche difiere de Wagner.....	158
2.5 Un terreno en común: el vitalismo.....	160
3. De Nietzsche a Mann: el camino a la consagración del artista.....	163
4. El sujeto-artista en Nietzsche.....	169
4.1 La tragedia griega.....	172
4.1.1 Nietzsche contra Sócrates.....	174
4.2 Primera y segunda naturalezas.....	179
4.3 Nietzsche y Schopenhauer.....	182
4.3.1 Kant y Platón en Schopenhauer.....	183
4.3.2 Sobre la voluntad.....	186
4.3.3 Arte contra voluntad.....	189
4.4 Nietzsche y la función del arte.....	192
4.4.1 Sobre lo dionisiaco en el arte.....	195
4.4.2 La moral nietzscheana.....	200
4.4.3 La idea del Superhombre.....	203
4.4.4 El eterno retorno de las cosas.....	207
4.4.5 El artista: síntesis de la doctrina nietzscheana.....	210
5. El artista de Mann.....	212
5.1 <i>Tonio Kröger</i> : el artista y lo burgués.....	214
5.2 <i>Tristán</i> : el artista y la sociedad.....	223
5.3 <i>Muerte en Venecia</i> : el artista y la enfermedad.....	230
6. El artista de Nietzsche en los personajes de Mann.....	239
6.1 Nietzsche en <i>Tonio Kröger</i>	242
6.2 Nietzsche en <i>Tristán</i>	248
6.3 Nietzsche en <i>Muerte en Venecia</i>	251
7. La culminación del artista: <i>Doktor Faustus</i>	257
7.1 Una revisión de los artistas mannianos.....	257
7.2 La confrontación dual en Mann.....	258
7.3 Los orígenes musicales de Adrian Leverkühn.....	261

7.3.1 El interés en lo teológico.....	264
7.3.2 El guiño de Mann: la ironía.....	266
7.3.3 Teología-demonología.....	267
7.3.4 La vuelta hacia el arte.....	272
7.4 El germen de la enfermedad: Esmeralda.....	274
7.5 El pacto con lo demoníaco.....	279
7.6 La soledad como necesidad.....	290
7.7 Cambio en la visión teológica: una nueva moral.....	296
7.8 La imposibilidad de amar.....	301
7.9 La inevitable decadencia.....	312
7.10 La muerte es el fin de una tragedia.....	319
 8. El artista como producto del desarrollo vital del sujeto.....	 323
 Bibliografía.....	 332

Prólogo

Hace ya algunos años me encontraba en un curso de máster sobre Thomas Mann en la Universidad de Puerto Rico. El curso lo ofrecía quien fuera un especialista en Mann, y gran amigo, el Dr. Esteban Tollinchi. Sus clases dejaron de ser un ejercicio de intercambio de información y con rapidez se convirtieron en el origen de nuevas ideas y distintas interrogantes que sentía la necesidad de contestar. Encontrarme con dichos apuntes, después de varios años y mientras comenzaba mi doctorado en la Universidad de Sevilla es, digamos, la causa de esta investigación. Eso y la motivación que me brinda haber encontrado en la Universidad Autónoma de Madrid un mentor, a quien también considero un amigo, y un hermano en este amor por el espíritu alemán, el doctor Miguel Salmerón Infante.

En aquellos cursos del Dr. Tollinchi que comentaba, discutimos hasta la saciedad los diferentes personajes de Thomas Mann, esos sujetos tan complejos que parecían estar siempre por encima de todo y de todos, pero que a la misma vez no podían dejar a un lado los padecimientos más humanos. De hecho, aquellos padecimientos, tarde o temprano, delimitarían y definirían sus vidas de tal manera que parecía que el propio Mann confabulara, cual Dios, para que ello ocurriera de tal forma. Tales son los casos de Tönio Kroger, de Gustav von Aschenbach y de Adrian Leverkühn; personajes artistas mannianos sobre los que trabajaremos en esta investigación por su condición de artistas enfermos, llenos de demasiado mundo, luego de haberse sumergido en los deseos y las pasiones heredadas de la condición humana. Sin embargo, ¿cómo es que llegamos a este sujeto que mira de frente, directamente a los ojos, a la vida? ¿Cómo llega un humano a ser demasiado humano? ¿Por qué son estos personajes mannianos artistas? ¿De dónde proviene semejante idea del sujeto, del individuo? ¿Por qué nos encontramos ante un sujeto con semejantes características? Todos estos cuestionamientos me hacía hace unos años y apuntarlos ayudó a que se convirtieran luego en el centro de esta investigación.

Es evidente que a cada movimiento le precede uno anterior y que no podemos, en esta investigación, trasladarnos a la formación del imperio romano o, más aún, al comienzo de la filosofía antigua, para encontrar respuestas a dichas interrogantes. Es por esta razón que hemos marcado como punto inicial la formación del sujeto schopenhaueriano sin olvidar, claro está, sus influencias kantianas y platónicas y la importancia que tuvieron otros filósofos anteriores y contemporáneos a él, que dictaron pautas en la formación del sujeto moderno. Hemos echado un vistazo por las diferentes concepciones del sujeto durante su época, pero, sobre todo, nos hemos centrado en la construcción de ese nuevo sujeto schopenhaueriano, un sujeto que da un vuelco total hacia el arte y que nos lleva a las ideas de Wagner y Nietzsche. Un Wagner con cuyo pensamiento, en constante evolución, resulta un personaje complejo que marca una época. Un Nietzsche que recoge las ideas sobre el artista, tanto de Wagner como de Schopenhauer, y las lleva a su máximo desarrollo. Casi podríamos decir que con Schopenhauer nace el sujeto artista, al menos de la manera compleja y protagónica que nos llega hasta nuestros días. A través de todas estas ideas trazaremos un camino que nos lleva a aquellos personajes mannianos que desde hace unos años acompañan mi trabajo académico y que cualquiera que los haya leído y estudiado, estoy seguro, habrá caído bajo su encanto. Es imposible no hacerlo, pues están llenos de demasiada humanidad, de una naturaleza pasional aleatoria.

Hemos de dejar, como una asignatura pendiente y muy a nuestro pesar, otras influencias, las cuales dicho trabajo no recoge, como es el caso de Herder y su desarrollo del individuo, y también las influencias del trabajo de Mann en escritores posteriores. Esperemos, pues, que este trabajo sea apenas un comienzo de una investigación que puede expandirse en todas las direcciones.

1. El arte salvador de Schopenhauer ante el desarrollo del sujeto

“Soy tal y como yo mismo me he hecho”

Heinrich von Kleist

Muy pocos de nuestros lectores ingleses conocen el nombre de Arthur Schopenhauer. Y menos todavía serán los que sepan que el oscuro individuo al que este nombre pertenece ha trabajado, desde hace cuarenta años, por el derrumbamiento de todo el sistema de la filosofía alemana construido por los catedráticos de universidad a partir de la muerte de Kant. Pero precisamente ahora –curiosa verificación de la ley acústica según la cual sólo mucho tiempo después del disparo se oye la detonación del cañón- empieza a ser escuchado.¹

1.1 El mundo de Schopenhauer: la construcción del pesimismo

La actitud de Arthur Schopenhauer hacia la vida, su manera de ver y entender el mundo estuvo claramente influenciada tanto por su entorno inmediato como por sus lecturas. Es imposible entender su obra si antes no le echamos un vistazo a lo que mueve a este filósofo a observar las cosas de la manera en que lo hizo y otorgarle una esencia volente a todo lo que nos rodea. Bien sabemos que su obra fue poco conocida en su época y que alcanzó alguna fama después de cumplidos sus 60 años. Sin embargo, en la medida en que se le fue conociendo, su importancia y valor se extendieron hasta nuestros días, cuando aún se le considera uno de los grandes filósofos de la modernidad.

Schopenhauer nació en el seno de una familia acomodada que se dedicaba al comercio. Recibió una buena educación, pero esta educación se concentraba en aprender para

¹ Wilhem Von Gwinner, *Schopenhauers Leben*, Nabu Press, Leipzig, 2010, p. 349. “Nur wenigen unserer englischen Leser wird der Name Arthur Schopenhauer bekannt sein. Noch weniger werden wissen, daß das geheimnißvolle Wesen, dem dieser Name angehört, seit etwa vierzig Jahren an dem Umsturz des ganzen seit Kants Tode von den Universitätsprofessoren aufgebauten Systems deutscher Philosophie gearbeitet hat und – ein merkwürdiger Beleg zu dem akustischen Gesetz, nach welchem der Knall der Kanone erst lange nach dem Abfeuern vernommen wird – sich jetzt erst Gehör verschafft.”

ser comerciante, como hiciera antes que él su padre. Sin embargo, su interés por la filosofía, luego del comienzo tardío, sería tremendamente productivo. Su niñez transcurrió en un ambiente familiar difícil, pues su padre intentó siempre heredarle sus complejos y su madre muchas veces deseó abandonarles y perseguir sus propios intereses. Por lo que el ambiente familiar de Schopenhauer no era precisamente el más caluroso, aunque no faltara nada en cuestiones económicas. “Mi padre había decidido que yo fuese un comerciante cabal y, a la vez, un hombre de mundo y de finas costumbres.”² Una persona que no haya recibido el elemento primario, el amor de la madre, carecerá a menudo de amor hacia eso primario, hacia la propia vitalidad. Sólo a alguien con estas carencias puede resultarle extraño y hasta fascinante lo que otros ven como parte del ser: el propio cuerpo, la respiración, la voluntad. El asombro y el espanto de Arthur ante la vida y aquello que mueve al acto humano procede de una singularidad originaria que no le permite sentir el calor de la vida. Lo que siente él es algo totalmente distinto: una corriente fría que le atraviesa y le arrastra, pues lo corpóreo es para él lo más lejano y se convertirá para él en un enigma. Esta realidad corporal, a la que llama voluntad se convertirá en el centro de toda su filosofía. La experiencia de la propia vitalidad que él observa como desde lejos y mira con extrañeza, le servirá para explicar aquel enigma que Kant no se atrevió a penetrar y que únicamente nombró como la “cosa en sí”, lo que el mundo es en sí mismo, sin la intervención de la percepción humana, de la representación que nos hacemos de éste. Aquella “cosa en sí” kantiana es la voluntad que existe incluso antes de entenderse a sí misma. El mundo no es otra cosa que el mundo de la voluntad. En otras palabras, que somos una misma cosa en la totalidad pero, por esta naturaleza volente, esa totalidad es salvaje, se encuentra en lucha consigo misma y en constante inquietud. Lo que para otros es el proceso natural de la vida, en Schopenhauer es

² Arthur Schopenhauer, *Gesammelte Briefe* [Cartas], A.Hübscher (ed.), Bonn, 1978, p. 648. “Über mich hatte er (der Vater, R.S.) beschlossen, daß ich ein tüchtiger Kaufmann und zugleich ein Mann von Welt und feinen Sitten werden sollte.”

materia de estudio, de reflexión, de dar una mirada a la vida desde arriba para obtener la mejor explicación.

El Schopenhauer niño, que al menos por parte de su madre no era fruto de un propósito deliberado, se coloca desde el principio frente a un mundo al que no parece subyacer un propósito superior ni una finalidad última y que en cuyo centro se encuentra una fuerza singular y tenebrosa que pone en movimiento todas las cosas.

Estas teorías de Schopenhauer, de las cuales hablaremos ampliamente más adelante, llegaron en una etapa más tardía de su vida, pues la actitud de su familia no iba precisamente a la par con los intereses de Arthur. En una carta, el padre le llega a decir: “Desearía sobre todo que dejaras a un lado por un tiempo a todos los poetas [...] se te hará insoportable si ya comienzas tan pronto a malgastar todas las horas con el arte.”³ Sabemos que, por fortuna, Schopenhauer hace caso omiso de esto más adelante en su vida. También prestó poca atención a desarrollar una vida social. Sus carencias afectivas, si bien como decíamos influyen en su manera de ver la vida, también influyen en su manera de vivirla. La madre le escribe en cierta ocasión: “Aunque no soy partidaria de una etiqueta rígida, menos todavía puedo soportar la rudeza de una manera de ser y de comportarse que sólo atiende a gustarse a sí mismo [...] Tú tienes esa mala disposición”.⁴ También su padre le escribe en otra ocasión: “Quisiera que aprendieras a hacerte agradable a las personas”.⁵ Su actitud hacia los demás se había forjado en las carencias afectivas de las que había padecido. Incluso su tía, la hermana de la madre le escribe: “Tendrías que aceptar a los seres humanos como son y no ser demasiado estricto. La ganancia sería que te volverías más agradable para los demás y te lo

³ Citado en Rüdiger Safranski, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, Tusquets Editores, Barcelona, 2008, p. 56.

⁴ Citado en *Ibíd.*, p. 61.

⁵ Citado en *Ibíd.*, p. 61.

pasarías mejor”.⁶ En definitiva, Schopenhauer no era precisamente una persona amigable y en parte esto influye a que su obra permaneciera por mucho tiempo aislada y desconocida. Recordemos aquella ocasión en que su madre, muy amiga de Goethe, le pide a éste una carta de recomendación para que Schopenhauer entrara a la universidad, sin embargo esa carta nunca se escribió, como tampoco escribió nunca Goethe palabra alguna sobre el joven Schopenhauer. Aunque sí la madre fue una gran amiga de él, Schopenhauer, sus conversaciones y disputas no eran de su agrado. Tampoco para las mujeres fue Schopenhauer muy aventajado, razón por la que fue creando una especie de misoginia hasta que le llegaron a parecer innecesarias en su vida. En esto también influye la figura de la madre, con quien incluso se llega a molestar porque, según él, no atendió del todo a su padre cuando enfermó y que mucho menos le guardó luto.

Conozco a las mujeres. Consideran el matrimonio exclusivamente un medio de manutención. Mi propio padre, abatido y doliente, estaba retenido en una silla de enfermo y habría quedado abandonado de no ser porque un viejo sirviente cumplía con él el así llamado deber del amor. Mi señora madre daba veladas mientras él se consumía en la soledad, y ella se divertía mientras él estaba sufriendo agudos dolores. Ése es el amor de las mujeres.⁷

Por otra parte, Arthur no tuvo ningún amorío que mereciera la pena hacer un asunto serio. Sus deseos corporales penetraban en su cabeza y le dominaban, pero no así con las mujeres. No perdonaba ni a los deseos ni a las mujeres por todo ello. Por eso pronunció durante su madurez que: “Y por lo que se refiere a las mujeres estaba yo muy inclinado hacia ellas, faltaba sólo que ellas también se hubieran interesado por mí”⁸. Por el hecho de que

⁶ Citado en *Ibid.*, p. 78.

⁷ Arthur Schopenhauer, *Gespräche* [Conversaciones], A. Hübscher (ed.), Stuttgart, 1971, p. 152. “Ich kenne die Weiber. Einzig als Versorgungsanstalt erachten die Ehe. Da mein eigener Vater siech und elend an seinen Krankenstuhl gebannt war, wäre er verlassen gewesen, hätte nicht ein alter Diener sogenannte Liebespflicht an ihm erfüllt. Meine Frau Mutter gab Gesellschaften, während er in Einsamkeit verging, und amüsierte sich, während er bittere Qualen litt. Das ist Weiberliebe.”

⁸ *Ibid.*, p. 239. “Und was die Weiber betrifft so war ich diesen sehr gewogen – hätten sie mich nur haben wollen.”

nunca se interesaron en él, Schopenhauer comenzó a verlas como una amenaza, como un oscuro objeto del deseo. Ve la sensualidad con cierto pesimismo pues en ella se le muestra derrota. De esta forma aprendió también a pasar los días dedicado a su trabajo y las noches en casa con ciertos escapes de vez en cuando en los que siempre hubo poco o ningún éxito. Todo ello contribuye al Schopenhauer alejado de la sociedad, con tiempo únicamente para aquellos asuntos que le motivaban.

Entonces, con este panorama de juventud, no es de extrañarse la eventual mirada pesimista que hace Schopenhauer del mundo, en el que el sufrimiento juega un papel importante. Es probable que aquel juicio sobre su madre era uno injusto pues, ¿por qué tendría la madre que sacrificar sus ganas de vivir? Sin embargo, donde podemos observar ganas de vivir, Schopenhauer ve algo distinto, ve la frialdad de la vida y la brutalidad con que se mueve el mundo. Su entorno fue creando, por decirlo así, su visión pesimista de las cosas, de la vida, y de las afecciones humanas. Nos cuenta el propio Schopenhauer que: “Siendo adolescente estaba siempre muy melancólico y, una vez, cuando tenía dieciocho años, a pesar de ser muy joven, llegué a pensar lo siguiente: ¿puede Dios haber hecho este mundo?, ¿no habrá sido más bien un diablo?”⁹

Este problema, que Schopenhauer nos dice haber enfrentado a sus dieciocho años, hace evidente su temprano interés por la filosofía, aún cuando continuaba con su educación de comerciante. Dicho problema no es otro que el de la teodicea que Leibniz había trabajado arduamente y que creía haber resuelto. Sin embargo, ¿no es la perversidad del mundo, la maldad que habita y que se revela en él una prueba en contra de la existencia de un Dios bueno y todopoderoso? El que Schopenhauer se plantee estas preguntas demuestra la influencia de una pensamiento que hace depender el reconocimiento de un ser divino de

⁹ *Ibid.*, p. 131. “Ich war als Jüngling immer sehr melancholisch und einmal, ich mochte ungefähr 18 Jahre alt sein, dachte ich, noch so jung, bei mir: Diese Welt soll ein Gott gemacht haben? Nein, eher ein Teufel – ?”

pruebas racionales o empíricas. Leibniz incluso hace un esfuerzo mayor al utilizar un modelo matemático del mundo en su intento de resolver esta encrucijada: cada elemento es imperfecto de por sí, pero perfectible, o sea, que si se combinan todos los elementos se obtendrá una perfección.¹⁰ En palabras aún más sencillas, el mal en el mundo cumple una función de la misma manera en que sin la resistencia no hay avance o que sin la oscuridad no podría existir la luz. Schopenhauer también era lector de Voltaire, el cual, como sabemos, debatió este punto de Leibniz. Voltaire no pudo encontrar respuesta, utilizando las afirmaciones de Leibniz, a aquel terremoto de Lisboa en el que murieron miles de personas. Así que, en el *Cándido*, lleva hasta la radicalización los puntos de Leibniz y deja sus teorías en ridículo.

De hecho, en tempranas anotaciones de Schopenhauer, podemos ver sus primeros trazos hacia una filosofía profunda y a la vez pesimista, con un deseo de explicar a Dios fundado en una percepción insuficiente de éste.

O bien todo es perfecto, tanto lo más grande como lo más pequeño [...] y entonces cada sufrimiento, cada error, cada angustia [...] verdaderamente tendría que ser el mejor medio, el más inmediato, el único adecuado [...] –pero ¿quién podría sostener tal supuesto a la vida de este mundo?–; o, por el contrario, existen otras dos posibilidades: a no ser que prefiramos atribuirlo todo a un designio malvado, hemos de aceptar el poder de una voluntad malvada junto a la voluntad benévola, obligándola a seguir caminos torcidos, o bien dicho poder es sólo cosa del azar y por tanto hemos de atribuir imperfección a la voluntad gobernante, ya sea en su inteligencia o en su poder.¹¹

¹⁰ Cf. Robert Merrihew Adams, *Leibniz: Determinist, Theist, Idealist*, Oxford University Press, New York, 1994, p. 218.

¹¹ Arthur Schopenhauer, *Der handschriftliche Nachlass* [El legado manuscrito], A Hübscher (ed.), Deutscher Taschenbuch, Frankfurt, 1966 y sigs. y 1985, Vol. 1, p. 9. “Entweder ist alles vollkommen, das Größte wie das Kleinste... dann mußte jedes Leiden, jeder Irrtum, jede Angst... wirklich das unmittelbare, einzig rechte beste Mittel [sein]...; oder aber – und wer könnte denn angesichts dieser Welt bei jener Annahme stehnbleiben? – es sind nur zwei andere Fälle möglich: wir müssen – wenn nicht alles zum bösen Zweck annehmen – neben dem guten Willen einem bösen Willen Gewalt zugestehn, der jenen zu Umwegen zwingt, oder wir müssen diese Gewalt nur dem Zufall und also dem lenkenden Willen Unvollkommenheit in der Anordnung oder in der Macht zuschreiben.”

Antes de atender directamente el problema de Leibniz, ya se ve un rechazo de Schopenhauer hacia la teoría de “el mejor de los mundo posibles”. Leibniz ya había sido rechazado por Voltaire, así que no sería tarea complicada incluso para un joven Schopenhauer, educado más en comercio que en filosofía. Sin embargo, con este argumento también rechaza argumentos de otros que intentaron defender lo opuesto a Leibniz. Schopenhauer se presenta con una dualidad, un antagonismo entre la voluntad buena y la voluntad mala es lo que impera en el mundo. Si hay un triunfo del bien, éste sólo se logra a través de caminos torcidos. En todo caso, el azar pasa a ocupar una posición importante, se convierte en la negación del orden.

Schopenhauer va descubriendo, con la teodicea y sus lecturas de Leibniz y Voltaire, no tanto la fe como la voluntad de creer. Por eso escribe: “En el hombre está profundamente anclada la confianza de que algo fuera de él sea consciente de su ser como él mismo lo es; representarse vivamente lo contrario, junto a la infinitud, es un pensamiento espantoso”¹². Schopenhauer se dirige hacia eso espantoso porque ese contrario ya lo ha experimentado, no bajo la forma de ese abandono de lo divino, sino como el abandono de un niño que nunca obtuvo lo que esperaba de sus figuras paternas y cuyas relaciones interpersonales eran casi inexistentes. Schopenhauer no le teme al abandono y por ello irá directo a desentrañar la esencia del mundo.

Con la muerte de su padre comienza, en cierto grado, a separarse de todo ese entorno de la carrera en comercio y a buscar aquello que realidad había querido desde siempre, dedicarse al saber. Al principio no del todo, pues exteriormente sigue los deberes impuestos por el padre, sin embargo su indecisión y la ayuda de su madre le permiten tomar la decisión

¹² *Ibid.*, p. 8. “Tief im Menschen liegt das Vertrauen daß etwas außer ihm sich seiner bewußt ist wie er selbst; das Gegentheil lebhaft vorgestellt, neben der Unermeßlichkeit, ist ein schrecklicher Gedanke“.

de comenzar a estudiar filosofía. Arthur no podía liberarse de la carga del padre por sí solo, por lo que es con la ayuda de la madre que logra tomar la decisión.

A lo largo de esta segunda etapa de estudios, Schopenhauer no cambió de actitud, ni se hizo de muchos amigos, sino todo lo contrario. La propia madre le expresaba siempre su preocupación sobre su poca capacidad de sociabilidad. Incluso ella, que invitaba a todas las figuras culturales de la Weimar de la época, no gustaba de la presencia de su hijo y mostraba su descontento con el pesimismo de éste. Le dice su madre: “También puedes comer conmigo esos días por la tarde si decides renunciar a tu enojoso gusto por la disputa que tanto me fastidia, así como a todas las lamentaciones sobre éste necio mundo y la miseria humana, pues eso siempre me hace pasar mal la noche y tener malos sueños y a mí me gusta dormir bien”.¹³ El mal carácter del hijo se va haciendo famoso y no es muy querido en las veladas de su madre, a la que asiste regularmente Goethe. Sin embargo, su progreso académico es fascinante. Muy pronto sale de Weimar y va a estudiar a Gotinga. Allí conoce muy de cerca las obras de otros grandes filósofos a quienes inevitablemente les seguirá los pasos.

Anterior a Schopenhauer la filosofía alemana había dado ya grandes filósofos y nuevas ideas que contemplar. Fichte, Hegel y Marx son algunos de los que hicieron de estos años lo que muchos historiadores de filosofía señalan como los años de gloria de la filosofía alemana. Sin embargo, es probablemente la figura de Kant la de mayor importancia en la filosofía de la época, y en Schopenhauer no iba a ser diferente. La filosofía kantiana había causado gran revuelo al haber roto con el contenido de la fe tradicional afirmando a su vez una visión pragmática del sujeto. Con Kant se derriba el antiguo orden de las cosas y surgía la modernidad de la que aún en nuestros días no hemos podido escapar, aunque ya no la miremos con el mismo encanto. Schopenhauer iba a enfrentarse más tarde a Kant. El haberse encontrado además con el Romanticismo le hace dirigirse directamente a Kant. Envuelto en

¹³ Citado en Safranski, *Schopenhauer...*, *Op. cit.*, p. 132.

el impulso esotérico del budismo y de la mística será impelido, por encima de Fichte, Hegel y Marx, hacia el centro de una trascendencia sin cielo, poniendo por delante al propio sujeto, consigue el prodigio de no repudiar la metafísica.

No obstante, antes de llegar a Kant, se familiariza con el Romanticismo y la infinitud del arte romántico. No existe nada en el mundo que una imaginación liberada de sus cadenas no pudiese alcanzar o realizar, nos dice el movimiento romántico. Por lo que la infinitud de ideas que tanto proclaman es una infinitud totalmente subjetiva, al alcance del ser humano poder construirla. Para el romántico los secretos del mundo se encontraban en el propio mundo, en la naturaleza a la que pertenece y de la que forma parte, por lo que no se encuentran fuera de éste; y entender el mundo era a su vez entenderse a sí mismo. Para ellos había que lanzarse al abismo aunque nunca sería bastante, pues allí donde todo nos pareciera indecible estábamos acercándonos más y más a lo más íntimo del mundo. Por ello el romántico desconfiaba del lenguaje, pues encarcelaba las posibilidades del pensamiento y la profundidad humana. En el lenguaje lo indecible se torna sin importancia, efímero. Lo que el romántico no ve en el lenguaje sí lo encuentra en la música. Hace de la música una religión, tal y como hiciera Wagner, y sin embargo, no fue éste el verdadero fundador de esta religión, sino Beethoven. Para Beethoven la música era “transformación de lo divino y una revelación más alta que cualquier sabiduría y filosofía”¹⁴. Más adelante veremos, al profundizar más aún en Schopenhauer y al tratar a Nietzsche, esta ebriedad del romántico por el sentimiento musical.

En la música, tanto como en la religión se encuentra el secreto del mundo según el romántico. Anteriormente, entiéndase anterior a los filósofos alemanes que preceden a Schopenhauer y a Nietzsche, este tipo de pensamiento era imposible. Sin embargo, filosofías como la de Kant dieron paso a una secularización y liberación del sujeto que rompieron con

¹⁴ Citado en *Ibid.*, p. 92.

la omnipotencia del cielo. Ahora música y religión, que eran creaciones de nuestra imaginación, se convertían en una fuerza que era mayor porque provenía de lo indecible. Los románticos hicieron de ellos mismos la divinidad. No es para menos que Schopenhauer quedara maravillado por los románticos. Para él se habría una nueva puerta, fuera de aquel código familiar, sobre todo paterno y normas morales, que provenía del poder de la sensibilidad del ser humano. Era una nueva manera de experimentar el mundo de una manera totalmente estética en donde sobresalía, por encima de todo, la creación del ser humano. Le escribe Schopenhauer en una ocasión a su madre:

¿Cómo pudo encontrar sitio la semilla celestial en nuestro duro suelo, sobre el que la carencia y la necesidad se disputan cada parcela? Estamos desterrados del espíritu originario y no podemos llegar hasta él [...] Y sin embargo, un ángel compasivo consiguió para nosotros la flor celestial y ahora ésta resplandece en las alturas en toda su magnificencia y arraiga en este valle de lágrimas; las pulsaciones de la música divina no han cesado de sonar a través de los siglos de barbarie, y un eco inmediato de lo eterno ha permanecido en nosotros, inteligible para todos los sentidos e incluso por encima del vicio y la virtud.¹⁵

La simbiosis de arte y religión resulta –en principio- beneficiosa para ambos. La religión, en cuanto arte, se emancipa del dogma y se convierte en revelación del corazón; el arte, en cuanto religión, da una consagración sobrenatural a estas revelaciones. La religión del arte hace posible que “fluctuemos en una posición inestable sobre los desiertos abismos, entre cielo y tierra.”¹⁶ Para Schopenhauer, quien había pasado toda su juventud sumergido en el aprendizaje del comercio, todo esto no podía ser otra cosa que una revelación. Por eso es que se lanza hacia la gran aventura del ser, hacia la esencia más íntima del hombre, pues no

¹⁵ Schopenhauer, *Gesammelte Briefe*, *Op. cit.*, p. 2. “Wie fand das himmlische Samenkorn Raum auf unserem harten Boden, auf welchem Nothwendigkeit und Mangel un jedes Plätzchen streiten? Wir sindja verbannt vom Urgeist und sollen nicht zu ihm empordringen... Und doch hat ein mitleidender Engel die himmlische Blume für uns erflcht und sie prangt hoch in voller Herrlichkeit, auf diesem Boden des Jammers gewurzelt – Die Pulsschläge der göttlichen Tonkunst haben nicht aufgehört zu schlagen durch die Jahrhunderte der Barbarei und ein unmittelbarer Winderhall des Ewigen ist uns in ihr geblieben, jedem Sinn verständlich und selbst über Laster und Tugend erhaben”.

¹⁶ Cf. Safranski, *Schopenhauer...*, *Op. cit.*, p. 94.

conoce miedo a la caída y se deja arrastrar ante esta naturaleza compleja. Los románticos quieren crear sus propios dioses, esta vez más humanos y cercanos. Sin embargo, les envuelve un dilema: si lo que hay es lo que el hombre crea y el producto de todo está en su imaginación, entonces deben creer en lo que ellos mismos han producido. Schopenhauer se encuentra a la entrada de todo un mundo nuevo de ideas que desarrollar, a las cuales hay que crearles un sentido que provenga del hombre mismo.

La importancia que tienen sus lecturas es total, ya que a través de éstas va creando nuevas ideas. En Gotinga es probablemente el lugar en donde se encuentra con gran parte de ellas o por lo menos tiene un encuentro mucho más profundo que el que tuvo en todos sus años anteriores. Cuando llega allí causa la misma impresión que antes. Un compañero de estudios señala que “su manera de disputar es acerada e hiriente y su tono es obstinado como su extraña frente, sus refutaciones enardecidas y sus paradojas temibles”¹⁷. Por ello nos podemos imaginar que la mayor parte del tiempo Schopenhauer la dedicó al estudio y no a las relaciones con sus compañeros o profesores. La vida le parece una cosa precaria y él quiere reflexionar sobre ella y recorrer todos sus caminos sin que nadie le moleste o le desvíe de la ruta. Sobre la filosofía, ya al final de sus años en Gotinga, menciona unas palabras de las que citaremos gran parte aquí pues ayudan a entender el camino por el que se mueve nuestro filósofo y que, además, son de gran belleza sobre todo para quienes dedican su vida al estudio del saber.

La filosofía es un elevado puerto alpino: a ella sólo conduce un sendero abrupto que discurre sobre puntiagudos guijarros y punzantes espinas; es solitario y se vuelve cada vez más desolado a medida que se acerca a la cumbre. El que lo sigue no debe temer el espanto, sino que tiene que dejarlo todo tras de sí y abrir su camino con perseverancia en la fría nieve. A menudo está al borde del abismo y dirige la mirada hacia el verde valle, allá en la hondonada: le sobrecoge entonces una terrible sensación de vértigo; pero debe sobreponerse aunque tenga que fijar con la propia

¹⁷ Citado en *Ibid.*, p. 142.

sangre las suelas a las rocas. A cambio, verá pronto el mundo por debajo de sí, verá cómo desaparecen las tierras pantanosas y los desiertos de arena, cómo quedan allanadas sus irregularidades, dejan de llegar hasta arriba sus desacordes y se revela su redondez. Él permanece siempre expuesto al aire puro y frío de la altura y ve ya el sol cuando abajo reina todavía la oscuridad.¹⁸

Schopenhauer ha encontrado en la filosofía el camino que tiene que seguir para encontrar respuestas a sus preguntas. En sus años en Gotinga, Schopenhauer conoce la filosofía de Kant y de Platón, los que se convertirán en los dos pilares de su propia filosofía. En Platón encuentra la vieja metafísica, en Kant encuentra los límites del conocimiento filosófico de la época. Se aspira ahora, en los años posteriores a Kant, a una metafísica renovada en donde en lugar de ir Dios, se encuentre explicación en el lugar que el propio Kant había descubierto: el sujeto.

1.2 La construcción del sujeto schopenhaueriano

Kant había trabajado con las más venerables verdades filosóficas, con conceptos que hasta ahora parecían inamovibles: la inmortalidad del alma, la libertad, la existencia de Dios, el comienzo y fin del mundo, etcétera, y a todas ellas las hizo balancearse sobre un péndulo, las hizo válidas y no válidas al mismo tiempo. Para Kant las verdades filosóficas sólo eran entendibles aplicándoles un “como si” con lo que ya no trabajaba con absolutos. Contrario a Hegel, Schelling, quienes, posteriores a Kant, prefirieron tratar con la absolutez del espíritu y la naturaleza, Kant nos habla de un nuevo absoluto, la absolutez del sujeto. Schopenhauer,

¹⁸ Schopenhauer, *Der Handschriftliche...*, *Op. cit.*, Vol. 1, p. 14. “Die Philosophie ist eine hohe Alpenstraße, zu ihr führt nur ein steiler Pfad über spitze Steine und stechende Dornen: er ist einsam und wird immer öder, je höher man kommt, und wer ihn geht, darf kein Grausen kennen, sondern muß alles hinter sich lassen und sich getrost im kalten Schnee seinen Weg selbst bahnen. Oft steht er plötzlich am Abgrund und sieht unten das grüne Thal: dahin zieht ihn der Schwindel gewaltsam hinab; aber er muß sich halten und sollte er mit dem eigenen Blut die Sohlen an den Felsen kleben. Dafür sieht er bald die Welt unter sich, ihre Sandwüsten und Moräste verschwinden, ihre Unebenheiten gleichen sich aus, ihre Mißtöne dringen nicht hinauf, ihre Rundung offenbart sich. Er selbst steht immer in reiner kühler Alpenluft und sieht schon die Sonne, wenn unten noch schwarze Nacht liegt.”

por su parte, ve en Kant al nuevo Epicuro, pues aquel ya le había separado la moralidad de cualquier promesa u obligación divina. En vez de otorgar un premio fuera de este mundo, Epicuro nos habla del deseo de felicidad del hombre, algo que, junto con la evitación del sufrimiento, pertenece a nuestro mundo, a lo terrenal. El objetivo principal del individuo se convierte en el bienestar, en esa búsqueda de estado de felicidad, por lo que el resto de las cosas sólo son en función de esto, se convierten, por así decirlo en un “como si” del que muchos años después nos habla Kant. De hecho, cuando más adelante nos adentremos en el concepto kantiano de la “cosa en sí” veremos las semejanzas con el papel que juegan los dioses en la filosofía de Epicuro. Kant, y de ello es consciente Schopenhauer, rompe con la filosofía y los filósofos de la época y, con su pensamiento, la filosofía da un gran giro, ya no volvería a ser la misma. Nos dice el propio Kant:

Hasta ahora se suponía que todos nuestros conocimientos tenían que regirse por los objetos [...] pero hay que probar [...] si no avanzaremos más suponiendo que los objetos tienen que regirse por nuestro conocimiento [...] Hay aquí cierto parecido con el pensamiento de Copérnico, quien, al no poder proseguir con la explicación de los movimientos celestes con el supuesto de que toda la legión de estrellas girase alrededor del espectador, trató de ver si no se podría explicar todo mejor suponiendo que era el espectador el que se movía y dejando a las estrellas en paz.¹⁹

Lo que Kant intentaba hacer desde el principio era tratar de buscar aprioridades en el pensamiento, o sea, algunas certezas que nos llegaran con anterioridad a cualquier experiencia física. De hecho, Kant llega a señalar tales certezas o aprioridades, pero nos dice que son inservibles para fundar la metafísica y que sólo nos sirven para la experiencia. El a priori desciende de los cielos y va a emplearse ahora en función de la experiencia.

¹⁹ Immanuel Kant, *Werke*, W. Weischedel (ed.), Frankfurt del Meno, 1964, Vol. 3, p. 25. “Bisher nahm man an alle unsere Erkenntniß müsse sich nach den Gegenständen richten... Man versuche... einmal, ob wir nicht besser fortkommen, daß wir annehmen, die Gegenstände müssen sich nach unserer Erkenntniß richten... Es ist hiermit eben so, als mit den ersten Gedanken des Kopernikus bewandt, der, nachdem es mit der Erklärung der Himmelsbewegungen nicht gut fort wollte, wenn er annahm, das ganze Sternenheer drehe sich um den Zuschauer, versuchte, ob es nicht besser gelingen möchte, wenn er den Zuschauer sich drehen und dagegen die Sterne in Ruhe ließ.”

Sin embargo, para entender el pensamiento de Kant y, a su vez, la influencia en Schopenhauer hay que mirar atrás hacia Descartes. Con Descartes ya podíamos observar cómo la razón se vuelve necesaria o, hasta cierto punto, ella explica la existencia de Dios. Por esto, la razón comienza a ocupar un lugar que no tenía antes, su importancia se eleva. Por medio de la razón demuestra por qué tiene que existir un Dios de la misma manera en que existe el mundo. Por su parte Kant, por medio de la misma autorreflexión de la que antes se valiera Descartes no da un por qué tiene que existir la ficción de un Dios, o el “como si” de un Dios. En Descartes Dios baja de los cielos al tratar de ser explicado por medio de la razón, se degrada al ser fundado en esta. En Kant nuevamente el Dios se degrada, convirtiéndose en una idea regulativa.

Descartes, que era un gran genio matemático y que no salía del asombro de la transparencia y las certezas absolutas de las matemáticas, trató de encontrar qué otras certezas, como las de las matemáticas, podían encontrarse en otras áreas del conocimiento humano. De encontrar alguna, podía refutar a los escépticos que creían en que nada podía conocerse con certeza. Más aún, de encontrar alguna certeza habría conseguido dar además con un método para adquirirlas y esto sentaría las bases para el estudio de las ciencias. Descartes entendía que las matemáticas debían su certeza a una serie de razonamientos. La demostración matemática comenzaba desde un número mínimo de premisas de gran simplicidad, una simplicidad tan obvia y básica que era imposible dudar de ella, como por ejemplo, que una línea recta es el camino más corto entre dos puntos. La demostración continúa deductivamente paso a paso en donde cada uno sea un punto irrefutable para que, de esta forma, cuando se llegue a una conclusión final, ésta no sea otra cosa que el recogido o el resumen de un cúmulo de pequeñas verdades, un producto verdadero. Este método lo intenta llevar a los demás campos de conocimiento y de poder hacerlo estaría revelando nuevas verdades que, al igual que las matemáticas, podrían llegar a ser lógicamente deductibles. Sin

embargo, ¿se podrían encontrar en el mundo premisas verdaderas de las que obtener una deducción o lo que tenemos como verdades seguirá siendo en el campo de las matemáticas y la lógica únicamente? Descartes advierte tres etapas: primero considera la experiencia que se obtiene de la observación directa e inmediata. No obstante, luego de un análisis se da cuenta de que constantemente la observación nos engaña, haciéndonos creer que observamos algo cuando en realidad es otra cosa. La observación, por ejemplo, nos engaña en el tamaño de un objeto, pues va variando en la medida en que cambiamos nuestra posición. De igual manera, si introducimos una rama recta dentro del agua, parecería que está doblada cuando en realidad no lo está. Por lo que luego de varios razonamientos y analizando distintos ejemplos, Descartes se da cuenta de que la observación y todas las experiencias que recogemos a través de esta no son confiables. Esto nos lleva a la segunda consideración cartesiana.

Descartes, viendo que no puede encontrar certezas en lo empírico, en el mundo físico de las experiencias, va a la conciencia para ver si en esta el ser humano puede encontrar certezas. Sin embargo, se da cuenta de un fallo muy temprano en este intento. A menudo, nos dice, piensa estar haciendo algo y luego despierta y se da cuenta de que todo era parte de un sueño. Generalmente estos sueños son sobre cotidianidades como lo es soñar que está leyendo al lado de la chimenea, o escribiendo en su escritorio, cuando en realidad está en su cama durmiendo. ¿Cómo se podría estar seguro entonces de cuándo se duerme y cuándo se está despierto? Parecería que nunca podríamos estar seguros de poder diferenciar cuándo no sueño o alucino, etcétera. En este punto Descartes nos ofrece un genio maligno. Nos dice que supongamos que todas nuestras experiencias y todos nuestros errores se deben a que una fuerza externa y superior ejerce su poder para hacer que duerma y sueñe, haciéndome creer que el sueño es parte de la vigilia. Si esto es así, no somos capaces, entonces, de saber cuándo nuestra conciencia nos engaña. Por lo que de lo único que puedo estar seguro es de que, aunque no sé si son verdaderas o falsas, estoy teniendo experiencias. Esto quiere decir que de

alguna manera existo, y prueba de ello es el poder tener experiencias. Puede que no conozca la naturaleza de mi existencia o incluso tener ideas completamente erróneas sobre ella, pero el hecho de que existo es indubitable; y lo que es más, sé con total certeza que soy un ser que como mínimo, aunque quizás eso sea lo único que sé con certeza, tiene experiencias conscientes. De ahí concluye con su famosa frase *Cogito ergo sum* (pienso, luego soy).

Para Descartes esto es prueba suficiente de que hay cosas en el mundo de los hechos que, fuera de la matemática y la lógica, se pueden saber con absoluta certeza. De aquí que da el gran salto para tratar de explicar la existencia de Dios, un argumento que luego Kant utiliza para refutarlo. Nos dice Descartes que como ser humano me conozco como un ser imperfecto, efímero, finito, y aún así tengo en mi mente conceptos como la eternidad, la infinitud, la perfección que no son parte de nuestra realidad. Es imposible que algo sea capaz de crear alguna cosa mayor y mejor que sí mismo con los recursos que posee. En otras palabras, no se puede crear la infinitud desde lo finito, ni crear lo perfecto desde la imperfección. Por lo tanto, lo perfecto debe existir y debe haberme creado implantando en mi conciencia nociones de su existencia, de su perfección o de su infinitud. El hecho de que Dios existe y es perfecto significa que puedo poner mi confianza en él, pues contrario al ser maligno de antes, él no podría engañarme, puesto que es perfecto. De esta manera, colocando a Dios como aquel que mueve el mundo y está detrás de toda intención del ser humano, entendemos la mente como esa parte de nosotros que nos conecta con Dios.

Gracias a estas conclusiones de Descartes, nació lo que se conoce como el racionalismo, que se basa en la creencia de que nuestro conocimiento del mundo lo adquirimos mediante el uso de la razón, y la experiencia obtenida a través de los sentidos es más un medio de error que una manera de conocimiento. Pocos de los grandes filósofos posteriores a Descartes compartieron su visión de la indubitabilidad de la existencia de Dios. Kant y Schopenhauer son algunos de esos que no lo hicieron. Sin embargo la importancia de

Descartes recae en el hecho de que la lógica de los descubrimientos científicos requiere que comencemos desde hechos indubitables y que luego se deriven consecuencias lógicas se convirtió en algo fundamental para la ciencia occidental. En Descartes podemos ver esos elementos de modernidad que luego vemos en el pensamiento de Kant, pues lo que se torna dudoso para él no es la existencia del mundo sino la existencia de Dios. Al tratar de entender a Dios desde la razón hacía algo muy peligroso, pues libera un espíritu racionalista que terminaría disolviendo la propia idea de la existencia de Dios. El Dios basado en la razón se convertirá en la divina razón.

El universo filosófico de Kant debe mucho a la racionalidad de Descartes. Pues con Kant ya no será un Dios que nos otorgue la razón por medio de la cual entendemos nuestra existencia, sino que será a partir de nuestra existencia que se explicará el mundo. Kant reduce la experiencia a lo que podemos percibir y entender conceptualmente. Todas las aprioridades son meros dispositivos de los que estamos provistos, en cuanto sujetos, antes de que llegue a nosotros el material de la experiencia. Pero éstas, señala el propio Kant, no nos conectan con el cielo. Existen antes de cualquier experiencia, más acá y no más allá de ella, por tanto, no remiten hacia lo trascendente, son meramente trascendentales.²⁰ Son las condiciones, la mera forma de cualquier cosa posible: carecen de interés metafísico; interesan en exclusiva desde el punto de vista epistemológico. Las aprioridades, según Kant, están ya en el individuo antes de la experiencia. Por ejemplo, para Hume la causalidad es un elemento que obtenemos después de la experiencia y es establecida a posteriori. Kant por su parte cree que es imposible obtener dicha noción de la experiencia, sino que, por el contrario, nos dirigimos a la experiencia provistos de ella, lo que quiere decir que la aplicamos a priori a los objetos de nuestra experiencia. La causalidad no es entonces un esquema que encontremos en el mundo exterior, sino que se encuentra en nuestra cabeza y la proyectamos. La casualidad es un a

²⁰ El trascendental kantiano es básicamente lo contrario de lo trascendente, pues el análisis trascendental consiste precisamente en mostrar que no podemos, y por qué no podemos, tener conocimiento de lo trascendente.

priori que sólo existe para ser proyectada al mundo exterior. Por esta razón, tratar de explicar a Dios como causa primera de todas las cosas es una aberración, no es posible puesto que se trataría de sobrepasar el ámbito de toda experiencia posible. Es decir, si la causalidad es un a priori y se utiliza para proyectarlo sobre lo experimentado, no sería posible aplicarlo a Dios puesto que no somos capaces de experimentar a Dios. Se caería en un círculo vicioso del que sería imposible salir: demostrar la existencia de algo utilizando una categoría de lo ya existente. Esta explicación de Kant rompe con las pruebas racionales de la existencia de Dios que se venían trabajando desde hace varios siglos. Kant destruye la metafísica tradicional y funda la moderna teoría del conocimiento.

Schopenhauer, como ya dijimos antes, había leído a Kant durante sus años de estudio en Gotinga. Al comienzo sólo ve en él al destructor de la metafísica.

Uno cuenta una mentira; otro, que conoce la verdad, dice: eso es mentira y engaño, y aquí tenéis la verdad; un tercero, que no conoce la verdad pero que es muy sagaz, muestra contradicciones y enunciados imposibles en aquellas mentiras y dice: por eso es mentira y engaño. La mentira es la vida, el sagaz es Kant y el que ha aportado muchas verdades, por ejemplo, Platón.²¹

La importancia de Kant para Schopenhauer aumentaría significativamente, pero para ese momento estaba muy ocupado leyendo a Platón.

Por otra parte, también hay que señalar la gran influencia de la lectura de Rousseau en Kant y esto a la vez en Schopenhauer, pues el filósofo francés hace grandes aportaciones al desarrollo del sujeto. Rousseau se enfrenta a las concepciones epistemológicas de los sensualistas ingleses. Estos, entienden al hombre como un medio pasivo en el que se reproducen las impresiones sensibles, con lo que el sujeto queda como en un segundo plano.

²¹ Schopenhauer, *Der Handschriftliche...*, *Op. cit.*, Vol. 1, p. 13. "Einer erzählt eine Lüge: ein anderer, der die Wahrheit. Ein Dritter, der die Wahrheit nicht weiß, aber sehr scharfsinnig ist, zeigt Widersprüche und unmögliche Behauptungen in jener Lüge auf und sagt: darum ist es Lug und Trug. Die Lüge ist das Leben, der Scharfsinnige ist allein Kant, die Wahrheit hat mancher mitgebracht, z. B. Plato."

Rousseau, por su parte, va contra esta concepción y desarrolla su teoría de la espontaneidad, o sea de la parte activa del conocimiento y la percepción y a partir de ese juicio va extrayendo la aportación del yo, del sujeto como parte activa dentro de su entorno. Un ser que sólo fuese sensitivo, que no formara parte activa del entorno, no podría captar la identidad de un objeto al que toca y ve al mismo tiempo. Si fuese así, tanto lo que toca como lo que ve serían objetos distintos unos del otro, sin ningún tipo de asociación o conexión. Sin embargo, es ahí en donde entra el yo, como un armonizador o, más aún, como unidad entre los objetos exteriores. Un yo opera para otorgar sentido a todo aquello que es de alguna forma u otra percibido. Sin ese yo, sin el sujeto, lo percibido sería mera información de cualidades o adjetivos que se acumulan sin lograr ningún tipo de relación ni entre ellas ni con el objeto observado. Rousseau no se queda ahí en esa mención de yo, sino que va todavía más lejos al comparar el sentimiento de yo y la sensación del mundo exterior y llega a la conclusión de que sólo puedo tener la sensación cuando esta forma parte del sentimiento del yo; y como las sensaciones colocan en mí el ser exterior y a su vez solamente existen en el ámbito del sentimiento de yo, sin éste no puede haber ser. En otras palabras, la percepción del yo produce el ser, es lo que hace que nos enteremos de que se es.

Este punto, o sea, si entendemos que la percepción del yo no es más que la certeza de que soy, se opone a las teorías de Descartes que discutíamos anteriormente. De hecho, el propio Rousseau llega a pronunciar, contrario al “Pienso, luego existo” de Descartes, un nuevo enunciado “Existo, luego pienso”. Para Rousseau es imposible que los pensamientos se piensen a ellos mismos. Luego, para que se dé esa acción del pensar es necesario el yo. La idea no puede estar en la cabeza si yo no la coloco ahí, ni tampoco hay una línea entre dos puntos si yo no la trazo. Descartes defendía que el pensamiento puro o inicial se podía dar sin el impulso de la voluntad y que ésta era simplemente un error. Rousseau por el contrario

demuestra que todo acto del pensar, desde el más complejo al más sencillo, necesita del yo para poder llevarse a cabo, por lo tanto es un yo capaz y además volente.

Se ve aquí, entonces, con Rousseau, una unión entre percepción y pensamiento a través del yo. Ambas cosas se hacen necesarias para entender el mundo. A esta actividad del yo, Kant le llama imaginación. También Kant desarrolla conceptos mucho más complejos para explicar esta actividad básica del yo, como lo son la “síntesis trascendental de la apercepción” o la “conciencia pura”. Nos dice Kant que esta conciencia pura es el punto más alto al que tiene que llegar todo uso del entendimiento, incluso toda la lógica y, por último, la filosofía trascendental. La magnitud e importancia de estos señalamientos primero de Descartes, luego Rousseau y pasando por Kant se entiende si comprendemos el encubrimiento del yo que había antes de la modernidad. Podemos incluso decir que, antes de ello, el yo se perdía en lo vivido o ejecutado por ese yo. No había una división, una separación entre el yo y lo vivido. Por eso, al observar la obra de Descartes nos puede parecer un proceso tan largo y tan minucioso para llegar a un punto tan básico o simple como es el descubrimiento de la existencia de mi propio ser. Y esto solamente se entiende si entendemos a su vez que sólo después de ese momento se comienza a ver al ser humano, al yo, como aquello capaz de crear el mundo en el que habita. “Las acciones de pensar, creer, sentir, como nos ha enseñado Foucault, tenían otras connotaciones. El pensamiento desaparecía en lo pensado, la sensación en lo sentido, la voluntad en lo querido, y la creencia en lo creído. El sujeto introdujo en sus propias obras a una furia de las desapariciones y la mantuvo firmemente sujeta allí. Y ahora, de pronto, el escenario da la vuelta, el creador se separa de sus obras, las pone delante de sí y exclama: ¡mira, yo he hecho todo eso!”²²

Con todo esto hay un verdadero renacer o redescubrimiento del ser humano, sus acciones y su historia. Lo que antes se encontraba disperso por los cielos ahora se encuentra

²² Safranski, *Schopenhauer...*, *Op. cit.*, p.153.

entre nosotros mismos. El ser humano es capaz de hacer su propia historia y su propio mundo con la única capacidad de un yo operante. Sin embargo, esto también trae consigo factores no tan positivos. La idea, por ejemplo, de que si somos nosotros quienes hacemos el mundo, entonces tenemos que hacer la mayor cantidad de mundo posible, lo que nos lleva a un progreso frenético. Las verdades ya sólo están ahí para ser realizadas y el individuo se encierra cada vez más en sí mismo, se enajena cada vez más en un mundo construido por él mismo. Al final, los temores anteriores, de una historia de la cual formamos parte por accidente, son cambiados por un nuevo temor aún más fuerte: el temor ante una historia construida por uno mismo.

Sin embargo, Kant no preveía esto. Seguramente ni lo pensaba cuando dijo entusiasmado: “El país de la razón pura [...] es una isla envuelta por la misma naturaleza con límites invariables. El país de la verdad [...] rodeado por un amplio y tempestuoso océano.”²³ Ante él se abría una puerta que nunca antes se había abierto, una verdad indudable que cambiaba el curso de la historia del ser humano, de eso sí era consciente. Sin embargo, ¿qué era ese yo que habitaba en mí, ese sujeto que movía al mundo y que, a su vez, por medio de la experiencia, se me revelaba que habitaba en las demás cosas de mi entorno? Esto aún permanecía desconocido, y como Kant trata de buscar un territorio firme desde el cual contemplar con tranquilidad eso desconocido, le otorga el nombre de “cosa en sí”. Esta “cosa en sí” según Kant nos era desconocida, pero de una forma muy particular, pues la existencia de esa cosa en sí se nos revela al momento en que conocemos algo, y sin embargo, aún así nos es desconocida. Cada individuo, con su capacidad de entender lo representado en el mundo a través de sus sentidos, puede conocer algo presente en su experiencia, pero lo que obtiene de ello no es más que una representación, que variará de sujeto en sujeto puesto que

²³ Kant, *Werke, Op. cit.*, Vol. 3, p. 267. “Das Land des reinen Verstandes... ist eine Insel, und durch die Natur selbst in unveränderliche Grenzen eingeschlossen. Es ist das Land der Wahrheit... umgeben von einem weiten und stürmischen Ozeane.”

son distintas representaciones. Pero lo que es la cosa en sí, fuera de toda representación, es algo que siempre se le escapará a nuestro entendimiento. La cosa en sí escapa de nuestro entendimiento, se hace inalcanzable puesto que lo alcanzable a nuestro conocimiento sólo se da por medio de la experiencia. El mundo se convierte en un mar de representaciones de cuyas verdades conocemos muy poco o nada. La cosa en sí se convierte en la nueva trascendencia, pero no una trascendencia antigua que colocaba lo desconocido o el estado perfecto de las cosas (Platón) en el más allá, sino una trascendencia que se encuentra en nuestro propio mundo, que no es más ni menos que la parte invisible de todas las representaciones. La trascendencia es ahora de este mundo, pero es aquello que no se percibe.

Al parecer, para Kant, haber señalado la cosa en sí y haber determinado su trascendencia era suficiente. Por ello deja ahí esa discusión, pero no sin antes dejar muy bien construido dicho término de lo desconocido. En la *Crítica de la razón pura* nos dice: “La razón humana tiene el singular destino [...] de ser asediada por preguntas que no puede desechar, pues le son planteadas por la misma naturaleza de la razón, pero que tampoco puede responder, puesto que superan la capacidad de la razón humana”²⁴ Las antinomias de Kant, tal y como lo es ésta, son a lo largo de su filosofía distintas contradicciones necesarias pero que a su vez no se pueden resolver. La razón humana nos da la capacidad de ver la cosa en sí, pero su entendimiento sobrepasa nuestra razón. Por lo que podemos enfrentarnos a la contradicción, pero no resolverla. Es muy probable que con nuestra experiencia y con el conocimiento no podamos descubrir verdades absolutas, puesto que no conocemos las cosas como son en sí, sino meras representaciones. Sin embargo, nos pueden ser útiles para entendernos como parte de un mundo y adaptarnos dentro de éste. Con la cosa en sí, como podemos ver, Kant deja un campo de estudio que va a mortificar a estudiosos posteriores a él.

²⁴ *Ibid.*, p. 11. “Die menschliche Vernunft hat das besondere Schicksal...: daß sie durch die Natur der Vernunft selbst aufgegeben, die sie aber auch nicht beantworten kann, denn sie übersteigen alles Vermögen der menschlichen Vernunft.”

Aunque el propio Kant parece conforme con todo ello y con el descubrimiento que había hecho no se aventura en demostrar lo que es la cosa en sí. Otros después de él emprenderán dicha carrera.

Ante este descubrimiento de Kant fueron pocos los que quedaron satisfechos. Había entre sus sucesores un deseo, una inquietud por llegar a saber la verdad absoluta de esa cosa en sí. No podían, tal y como lo había hecho Kant, vivir a sabiendas de que todo nuestro conocimiento partía de la falsa representación de las cosas, sin ninguna oportunidad de saber lo que había debajo de todo ello. Por ello es que, como veremos más adelante, la “cosa en sí” de Kant pasará a ser lo mismo que el “sujeto de la naturaleza” de Schelling, o el “yo” de Fichte, el “espíritu objetivo de Hegel”, el “cuerpo” de Feuerbach o incluso el “proletariado” de Marx. Pues luego de Kant y de conocer la existencia de la cosa en sí, había que descubrir aquella verdad que ella escondía y si al final no existía aún esa verdad, entonces habría que inventarla, había que crearla. O por lo menos se miraría hacia la historia, ya que, habiéndola creado nosotros mismos, alguna respuesta debería darnos para encontrar en ella esa verdad.

El joven Schopenhauer tampoco se dio por satisfecho ante las teorías de Kant, los veía como inconclusos. También le interesa saber lo que es esa cosa en sí que está en todo, pero que nos resulta tan imposible de entender según Kant. Schopenhauer quería alcanzar aquel punto en el que Kant se detuvo y en el que se entendió incapaz de seguir adentrándose en él. Para ello se sirve de una herramienta que ya le había causado anteriormente cierta impresión. Schopenhauer integra el pensamiento de Platón, de quien estaba convencido sabía cuál era la verdad. Para Schopenhauer, Kant había mostrado los esquemas, pero era Platón quien realmente poseía los secretos de cómo armar ese esquema. Decía Schopenhauer, puesto que estaba seguro de dónde apuntar con su dedo el fallo de la filosofía de Kant y cómo arreglarlo:

“La mejor manera de designar lo que le falta a Kant sea tal vez decir que no conoció la contemplación”²⁵.

Sin embargo, antes habría que ver a lo que se refiere por contemplación. Pues esta contemplación schopenhaueriana es un tipo de pensar del individuo que le permite apartarse de todo con una perspectiva de quien mira desde arriba, desde las altas cumbres, y que dicho pensar le aleja de las cadenas de la utilidad. Schopenhauer busca, con esta persecución de la cosa en sí, una explicación a la existencia del ser humano por encima de cualquier intento de obtener conceptos que expliquen los objetos. Por eso se aleja de la utilidad y comienza a entenderlo todo por el mero goce del conocimiento. No es ya conocer la verdad del individuo para develar un secreto, sino para poder vivir en la verdad. Schopenhauer busca lo que Kant no, una filiación con lo divino por medio del conocimiento de la verdad. El Schopenhauer que entra en contacto con Kant, un Schopenhauer muy juvenil, aún no le entendería en su totalidad. Más adelante la admiración y la influencia crecen cuando descubre en él el misterio de la libertad.

Como mencionábamos anteriormente, para Kant la cosa en sí se encontraba o era la razón de ser de lo que para nosotros eran meras representaciones, era prácticamente el lado contrario de la representación, puesto que si una es la verdad, la otra es la sombra. Si a la misma vez se despreocupó por la cosa en sí, también la posicionó dentro de nosotros mismos, por lo que si por una parte somos fenómenos, puesto que cada uno de nosotros se ve ante el otro como un algo representado, por otra parte y a la misma vez somos cosa en sí, puesto que cada objeto y cada sujeto lleva dentro de sí el reverso de la representación que es la verdad absoluta. Ernst Bloch explica este punto kantiano afirmando que “Somos un ojo –eso es lo que hace del mundo algo visible-, pero un ojo que no puede verse a sí mismo mientras ve.

²⁵ Schopenhauer, *Der Handschriftliche...*, *Op. cit.*, Vol. 1, p. 13. “Es ist vielleicht der beste Ausdruck für Kants Mängel, wenn man sagt: er hat die Kontemplation nicht gekannt.”

Así, la trascendencia, algo sublime antaño, se transforma en el punto sublime de nuestra existencia, en la oscuridad del instante vivido²⁶. Si desde nuestro propio yo realizamos una acción nos sentimos como el que la origina, no como un ser cuyas acciones pertenecen a una cadena de causalidades. Es un yo activo que se siente centro de lo que ocurre a su alrededor. Aunque luego pueda percatarse de que su acto corresponde a alguna causa que proviene de fuera de sí, en el momento de la acción se siente el realizador originario. Sobre ello Kant nos dice:

Cuando ahora [...], completamente libre y sin el influjo necesario determinante de las causas naturales, me levanto de una silla, este acontecimiento da inicio a una nueva serie causal con todos sus efectos naturales hasta el infinito. Después, cuando ya esté levantado, seré presa de explicaciones causales en lo que respecta a este suceso; en ese momento se hará evidente la necesidad, pero sólo porque el suceso del levantarse ya acabó. Cada instante me sitúa ante la elección y me pone en manos de la libertad.²⁷

Aunque somos seres causales, y de hecho, esa causalidad se presenta en el mundo como parte de mis representaciones, lo cierto es que al momento de elegir o de actuar me siento un ser libre. Sabemos que somos fenómenos, y nos convertimos en fenómenos, y por lo tanto representaciones, en la medida en que el yo reflexiona sobre sí mismo, pero a la misma vez nos seguimos sintiendo libres. Aquí entran dos conceptos kantianos muy importantes dentro de su filosofía, a decir, el *phainomenon* y el *noumenon*. Kant señala el primero como esa parte del mundo que se somete a las leyes del mundo sensible, y el segundo es el concepto de la cosa en sí, ese algo que existe antes y ajeno a mi experiencia y del cual no tengo capacidad de entender nada. En esa parte del mundo del *noumenon* no existe la causalidad. Kant nos

²⁶ Cf. Ernst Bloch, "Ideas as Transformed Material in Human Minds, or Problemas of an Ideological Superstructure" *The Utopian Function of Art and Literature*, The MIT Press, London, 1996, p. 18.

²⁷ Kant, *Werke, Op. cit.*, Vol. 4, p. 432. "Wenn ich jetzt... völlig frei, und ohne den notwendig bestimmenden Einfluß der Naturursachen von einem Stuhle aufstehe, so fängt in dieser Begebenheit, samt deren natürlichen Folgen ins Unendliche, eine neue Reihe schlechthin an. Hernach, wenn ich dann aufgestanden seig werde, bin ich in bezug auf dieses Ereignis die Beute von Kausalitätserklärungen; dann wird Notwendigkeit sichtbar, aber nur deshalb, weil das Ereignis des Aufstehens vorbei ist. Jeden Augenblick stellt mich vor die Wahl, überantwortet mich der Freiheit."

dice sobre este doble mundo que “El hombre es libre y, a la vez, no existe la libertad: todo está sometido a la necesidad conforme a las leyes de la naturaleza”²⁸

Sin duda alguna, Kant creía que la clave para el conocimiento y el entendimiento del mundo de la experiencia, el mundo de los objetos materiales y el espacio y tiempo, estaba ahora en nuestras manos por la ciencia. La constitución interna de cada objeto material, y todos sus movimientos en tiempo y en espacio parecían acordes con principios que la ciencia podía, en principio, explicar; y no veía razón alguna por la que no pudiéramos obtener eventualmente un conocimiento absoluto de los fenómenos. Pero había un serio problema en lo concerniente al ser humano. Nuestros cuerpos son objetos materiales que existen en el espacio y que se mueven en espacio y tiempo. Si nuestras acciones eran explicadas enteramente por leyes científicas, entonces teníamos que negar la libertad. Sin embargo, Kant creía que teníamos libertad y, lo que es más, que era demostrable. Su solución para este problema fue decir que nuestras acciones de libertad no tomaban lugar en el mundo de los fenómenos, que es el lugar en donde las leyes científicas son aplicables, sino en un lugar donde estas leyes no podían llegar, el mundo del *noumenon*, de la cosa en sí. Su argumento no demuestra tanto el que realmente tengamos libertad como que es imposible pensar que dicha libertad no existe. Es un hecho empírico el que tenemos conceptos morales como lo bueno, lo justo o el derecho, y es un hecho empírico el que tenemos convicciones morales sobre lo que es justo, lo que es bueno o lo que es un derecho y lo que no. Entonces, nos dice Kant, que para estos conceptos tener algún contenido y para que nuestras convicciones morales tengan algún significado o aplicación alguna, debe darse el caso de que por lo menos alguna vez tengamos la opción de elegir entre hacer o no hacer algo. Si nouviésemos esa opción, entonces sería una falacia afirmar que tenemos el deber de hacer esto y no aquello, puesto que nunca tuvimos dicha opción. La moral sería, entonces, una ilusión y palabras

²⁸ Citado en Safranski, *Schopenhauer...*, *Op. cit.*, p. 157.

como el deber o el derecho no aplicarían a nada. Todo el vocabulario de rezos o maldiciones, admiración o condena, aprobación o desaprobación tendrían que borrarse de nuestro lenguaje y nuestro conocimiento, pues no existiría lugar para ellas en nuestra vida privada ni en la vida social. No habría validez en acusar a alguien de malos tratos puesto que no existiría la posibilidad para esa persona de hacer otra cosa o tomar otra decisión, como tampoco podríamos reprocharle a alguien no haber hecho algo, puesto que no tenía otra opción, nunca existió esa opción. Todo aquel que crea en el determinismo aplicado a los seres humanos está destinado a estas consecuencias. Sin embargo, tal parece que nadie podría afirmar algo semejante, que pensar algo así es imposible. Incluso aquellos que son criminales, o psicópatas se quejan de cuando son tratados injustamente. Por lo que observamos en la experiencia no podemos creer que no exista algo como la libre decisión, por lo menos en algunas ocasiones o situaciones. El hecho de que creamos en esto nos ayuda a entender que algunos objetos materiales y sus movimientos no están enteramente determinados por leyes científicas, sino que sus acciones, en ocasiones, pueden verse afectadas por la libre operación de nuestras decisiones.

Entonces, nos dice Kant, esto prueba que el mundo empírico no es lo único existente. Creemos que hay una realidad no empírica en la que se formulan las decisiones y las cuales afectan las acciones y movimientos de nuestros cuerpos. La filosofía kantiana en gran medida es un intento de entender cómo es esto posible; cómo la moralidad y la libertad existen en un mundo que trata de explicarse constantemente por leyes científicas. Para Kant la moralidad se logra sólo por medio de la razón, por lo que sólo aplica a los seres que poseen la capacidad de razonar. Podemos, entonces, discutir sobre si un juicio es aplicable o no sobre alguna acción, pero lo que no podemos discutir, según Kant, es sobre la validez de un juicio, puesto que estos deben ser universales. Una razón válida es universalmente válida, no algo que se toma o se deja. Es erróneo pensar, según Kant, que algo puede ser la acción correcta en mí y la

incorrecta para alguien más en idénticas circunstancias: si es lo correcto para mí debe ser correcto también para una persona en idéntica posición. Esto significa que, de la misma manera que el mundo empírico está gobernado por leyes científicas que tienen aplicación universal, el mundo moral debe estar gobernado por leyes morales que también tengan aplicación universal. Esto marca un punto de unión entre ambas leyes (las científicas y las morales), la razón. Esto llevó a Kant a formular su famoso imperativo categórico como la regla fundamental de la moralidad: “Actúa de acuerdo con máximas que sólo puedas tener como leyes universales”²⁹.

Todo esto nos deja ver la importancia que tiene la libertad para Kant. Kant coloca la libertad como el punto de partida para la acción. Claro, que es una libertad un poco aparente, puesto que se trata al fin ya al cabo del mundo de las representaciones, pero de lo que no cabe duda es que esa libertad representa el origen de una cadena causal que se seguirá extendiendo. Con esto recordamos a Rousseau, quien defendía que el comienzo del mundo era un asunto pensable puesto que el mundo, en efecto, lo hacemos nosotros mismos y eso quiere decir que podemos comenzar de nuevo cuando queramos. En el *Emile* nos dice Rousseau: “Tú me preguntarás cómo sé que hay movimientos que parten del propio impulso; tengo que decirte que lo sé porque lo siento. Quiero mover mi brazo y lo muevo sin que ese movimiento tenga ninguna otra causa inmediata más que mi voluntad”³⁰ Kant ve esta voluntad como contraria a la razón y como parte fundamental de la naturaleza. Le ve como lo pasional, lo instintivo y por lo tanto como todo lo que de caprichosa tiene la naturaleza. Por lo que no sigue el camino de Rousseau sobre la voluntad como principio de la libertad sino que, al colocar a ésta como contraria a la razón, ve en su negación “el deber” de todo aquel que quiera actuar en plena libertad. Para Kant la voluntad es la naturaleza en nosotros, y esa

²⁹ Citado en Bryan Magee, *The Great Philosophers*, Oxford University Press, New York, 2001, p.225.

³⁰ Rousseau, J.J., *La profesión de fe del vicario saboyano* en José Manuel Bermudo, *J.J. Rousseau: La profesión de fe de un filósofo*, Montesinos, Barcelona, 1984, p. 59.

naturaleza tienes sus propios deseos instintivos, no quiere para nosotros la libertad. Por lo que somos libres cuando rompemos con los caprichos de la naturaleza, cuando triunfamos sobre esa naturaleza que se da al querer y no al deber. Si podemos afirmar que según Kant, vivimos en dos mundos, el de los fenómenos y el de la conciencia, entonces, aun cuando pertenecemos al mundo de los fenómenos, existe una manera de escapar de éste y es escuchando la voz de la conciencia, negando los impulsos y deseos de la naturaleza. Cuando en nuestras decisiones sólo obra la conciencia, el ser humano se desprende de lo fenoménico y experimenta la libertad que nos llega a través de la conciencia, a través de realizar lo que se debe y no lo que se quiere. Para Kant no se debe producir un deber por medio del querer sino lo contrario, cuando el deber tiene la fuerza de producir un querer entonces triunfa en nosotros la cosa en sí que somos. Kant se encarga de moralizar la cosa en sí atando a ésta al deber. Acercarnos a la cosa en sí está relacionado con un comportamiento que niega los impulsos y aplaude lo que debemos hacer, y a su vez, eso que debemos hacer es contrario a los impulsos. Ya luego vendrán Schopenhauer y, eventualmente, Nietzsche a refutar este punto de Kant al que catalogarán como paso en falso.

Por el momento, podemos observar en Kant que esta acción de escoger el deber por encima del querer natural es a lo que da el nombre de moral. En Kant, la moral se convierte en aquello que no obtiene del mundo de los fenómenos, sino de la negación de éste, de la superación del mismo. Ser seres morales nos acerca a la cosa en sí. La moral con Kant ha descendido de los cielos, pero ahora habita en nuestra cabeza. La fuerza de la libertad no es aquella voluntad de la que nos habla Rousseau, sino el deber, un deber que al final debe otorgarnos un querer como conclusión. Las acciones que ejerce el individuo desde su razonamiento y que niegan, por tanto, los impulsos de la naturaleza e incluso los impulsos del miedo a una consecuencia (como es el caso de la moral cristiana), es lo que Kant llama de razón práctica. Kant defiende que hay almas que son por naturaleza tan generosas, que

encuentran un placer interior en expandir felicidad a su alrededor y pueden regocijarse en la satisfacción de los demás cuando es fruto de las propias obras. Es por ello que afirma que tal clase de acciones, por muy respetables que sean, no tienen un verdadero valor moral.

Kant, con lo que quizás va demasiado lejos, niega la posibilidad de que la naturaleza otorgue algún tipo de acción moral. A través de ella sólo obtenemos voliciones e impulsos y sólo el dominio de la razón sobre ella puede acercarnos a una acción moral y, por tanto, a una conciencia práctica que nos otorga la libertad. La razón práctica que lleva a la moral kantiana no nos otorga mayores ni mejores consecuencias, ni la seguimos para conseguir otros fines. Es una obligación del ser humano por mor de sí misma. Entendemos lo que se debe hacer con la ley moral interior que cada uno tiene. “Es como si la vieja metafísica, destronada de los amplios espacios del cosmos, hubiese reunido todas las fuerzas que le restaban y se hubiese instalado en la conciencia del sujeto secularizado, lugar desde el que ahora le hostiga y le espolea sin cesar.”³¹ Como un punto interesante dentro del marco teórico estas ideas de Kant resultan muy convincentes; no tanto así cuando intentan ser realizadas. Ellas implican una sumisión total de la conciencia y a esta se entiende como una herramienta de la moralidad. A esta crítica se le debe sumar una al imperativo categórico kantiano, puesto que aquello que mencionábamos antes: “Actúa sólo según una máxima tal que puedas querer al mismo tiempo que se convierta en ley universal”, no se nos hace evidente cuando intentamos aplicarlo a algunas situaciones. Si tomamos como ejemplo a una persona que roba comida porque muere de hambre y de esa forma, robando, ayuda o contribuye a que se acabe el hambre en el mundo, podemos observar que algo no funciona en ese imperativo categórico. Puesto que un fin moral es antecedido por un hecho inmoral. Lo que Kant diseña más bien es algo utópico y mucho más para su tiempo, cuando la sociedad civil necesitaba del factor religioso, de la intimidación y del miedo para poder mantener el orden en lugar del caos.

³¹ Safranski, Schopenhauer..., *Op. cit.*, p. 159.

Sin embargo, es importante entender el intento de Kant de crear un cierto orden moral basado en la razón. Su intención era poner toda la confianza en la propia fuerza moral, pues ella sustituiría la fe en Dios. Como si la fuerza que antes nos hiciera comportarnos según se debe ya no dependiera de Dios sino que ahora habita en nuestra conciencia. Para Kant es como si cada hombre se construyera un Dios, actuar de tal manera como si la existencia de otra vida fuese algo inapelable.

Es hasta ese punto a donde Kant se atreve ir o acercarse a la cosa en sí. Se acerca, pero no penetra en ella. Se acerca sólo para tratar de dar un poco de unión entre la cosa en sí y la actitud moral del individuo. Kant quiere entender los fenómenos, el comportamiento de éstos, pero de la cosa en sí, para él, nada se puede saber, por eso sólo nos habla de su utilidad.

Por su parte Schopenhauer no quiere dar rienda suelta a la creatividad y a la imaginación, pero sí quiere conocer la cosa en sí y penetrar en ella. Por eso va a Platón, pues para él Platón alumbró allí en donde Kant nos deja a oscuras. Todos sabemos que en el mito de la caverna, en la *República*, nos encontramos en una oscura cueva, detrás de nosotros un fuego arde y más atrás está la salida. Nos encontramos sujetos a cadenas y no podemos mirar al fuego, pues no podemos girar la cabeza, por lo que lo único que podemos hacer es mirar en la pared el reflejo de aquel gran fuego y las sombras de objetos que va formando. Según nos relata Platón, si fuésemos capaces de virarnos veríamos los objetos reales y el gran fuego, e incluso salir de allí y ver el sol. En ese punto podríamos conocer la verdad, podríamos conocer las cosas como son en sí y no meras representaciones. En eso se basa la idea de Platón, en un conocimiento que se da en otro lugar, en otro ser y no en la representación, pero sigue siendo un conocimiento que existe. Apunta hacia otra parte, fuera de este mundo, pero al menos eso se nos revela sobre éste, a diferencia de la cosa en sí. Y es a través del conocimiento que nos acercamos a esas ideas perfectas de Platón, a la verdad de las cosas. Nos hacemos semejantes a lo perfecto si nos dirigimos hacia ello. Esto al contrario de Kant,

quien nos dice que nuestra razón no es suficiente para entender la cosa en sí de los objetos representados. Schopenhauer busca en Platón una alternativa para continuar el camino o escapar por alguna parte de la encrucijada que nos dejó Kant.

Hay un consuelo, una esperanza segura que nos llega a través del sentimiento moral. Si nos habla con tanta claridad, si sentimos un impulso tan grande hacia una total autoinmolación, que se opone por completo a nuestro bien aparente, ello nos tiene que hacer ver con nitidez que nuestro bien verdadero tiene que ser otro y que, por tanto, hemos de actuar en contra de todos los motivos terrenales; [...] que la voz que escuchamos llega a un lugar luminoso.³²

Así comienza a conectar Schopenhauer las ideas de Kant con las de Platón. Sólo le interesa la fuerza de la libertad, aquello que se hace tan evidente en la filosofía de Kant, el derecho a decidir por nosotros mismos lo que se quiere y lo que no. No le interesa por otra parte, el giro que hace Kant hacia la moralidad. Necesita de esa libertad kantiana para romper las cadenas que nos sostienen en la caverna de Platón y poder encontrar así la luz del sol, la verdad de las cosas, la cosa en sí.

Sin embargo, merece la pena que nos adentremos en aquella discusión comenzada por Descartes, y que también atiende Rousseau, en la que se apunta al descubrimiento y desarrollos del sujeto. Pues es al fin y al cabo a ese sujeto al que mirará Schopenhauer con su filosofía. Uno de los filósofos que más tiempo dedica, sino todo, a esta discusión y al desarrollo del sujeto es Fichte, quien por cierto fuera profesor de Schopenhauer durante un tiempo. Si bien es cierto que muy rápidamente se da cuenta Schopenhauer de los errores de Fichte, también hay que señalar que sin las discusiones de éste sobre el sujeto y en particular sobre el yo, no hubiese sido posible la visión del sujeto que se tuvo posterior a Kant. Fichte

³² Schopenhauer, *Der Handschriftliche...*, *Op. cit.*, Vol. 1, p. 14. “Einen Trost gibt es, eine sichere Hoffnung, und diese erfahren wir vom moralischen Gefühl. Wenn es so deutlich zu uns redet, wenn wir im Innern einen so starren Beweggrund auch zur größten, unseren scheinbaren Wohl ganz widersprechenden Aufopferung fühlen: so sehn wir lebhaft ein, daß ein anderes Wohl unser ist, demgemäß wir so allen irdischen Gründen entgegenhaldeln sollen;... daß die Stimme, die wir im Dunkeln hören, aus einem hellen Orte kommt.”

apunta hacia el sujeto desde el lugar donde lo había dejado Kant. De hecho, su primera obra *Crítica de toda revelación* tuvo tanta influencia kantiana que, al publicarse, las personas creyeron que se trataba de la nueva obra de Kant.³³ Fichte había aprendido de Kant, que a su vez había aprendido de Hume, que nuestro conocimiento científico del mundo no puede ser explicado por una combinación de observaciones y lógica: una ley científica no se deriva lógicamente de cierto número de observaciones. Lo que mueve a Fichte es que hay una relación científica deductiva que se mueve en dirección opuesta: aunque las leyes científicas no pueden deducirse de observaciones empíricas, las observaciones empíricas sí pueden deducirse de leyes científicas. Fichte creía, al igual que creía casi todo el mundo desde Newton en adelante, que las leyes físicas eran completamente objetivas y eternamente ciertas; si se nos da una ley científica lo que le sigue es, con necesidad lógica absoluta, que eventos específicos en el mundo empírico las dejen demostradas continuamente. Desde este punto Fichte desarrolla la teoría de que el universo es la creación del sujeto, de que llevamos con nosotros mismos una concepción ordenada del universo, y el universo se deriva de esto según la necesidad lógica.

Esta idea de Fichte nos puede parecer muy básica o sencilla, sin embargo no lo era en la época, dado el poco desarrollo del concepto del sujeto que había hasta entonces. La importancia recae entonces en ser un argumento revelador para su época y para las siguientes y que por sus argumentaciones otros pudieron crear otras utilizando sus teorías como base. De hecho, estas teorías de Fichte se sostenían por otras dos importantes doctrinas. Él aceptaba el argumento de Hume de que nos era imposible identificar el yo como un objeto de conocimiento, pero argumentaba que, sin embargo, teníamos una experiencia directa de la existencia de nosotros mismos, no en nuestra capacidad como sujetos conocedores, sino en

³³ Para una discusión más minuciosa sobre la relación Kant-Fichte y la importancia que estos otorgan a la razón es imprescindible señalar dos obras importantísimas: Frederic C. Beiser, *The Fate of Reason: German Philosophy from Kant to Fichte*, Harvard University Press, United States of America, 1993, y Gunnar Beck, *Fichte and Kant on Freedom, Rights, and Law*, Lexington Books, Virginia, 2008.

nuestra capacidad como sujetos morales. Cada uno de nosotros actúa, y al hacerlo tomamos opciones y decisiones; y al hacer estas cosas tenemos una experiencia directa con nuestra propia existencia –no como objetos en el mundo empírico, pero como sujetos morales. Por el hecho de que nos reconocemos a nosotros mismos con responsabilidades morales por nuestras acciones, sabemos que nuestro ser va por encima o más allá de lo temporal.

Con mucha influencia kantiana, Fichte creía que la naturaleza primaria y fundamental de toda realidad consiste en su carácter moral. De acuerdo con esto, él creía que la naturaleza primaria y fundamental de los seres humanos no era el ser consciente que recibe experiencias, sino el ser moral que es ser consciente en cuanto que es un ser moral. Es la voluntad moral y no el conocimiento de la mente lo que constituye nuestra existencia humana. Pero para yo poder ser y existir como un sujeto moral necesito poder actuar y tomar decisiones. Para que esto, a su vez, sea una posibilidad es necesario que exista una realidad que no sea yo, que es entonces lo opuesto al yo, o sea el no-yo, un campo en el que yo no soy un sujeto activo, pero en el cual me hago sentir. Ése es el mundo empírico, y el hecho de que la realidad es fundamentalmente moral en su naturaleza hace posible para el mundo empírico el ser una creación de factores morales, de hecho, le hace imposible ser en último caso alguna otra cosa. Así que el yo, que es el yo volente, crea el mundo empírico, que es el reino de todo el conocimiento posible, pues debe existir también la posibilidad de la autorrealización para quien es esencialmente un sujeto moral.

Lo que hace Fichte es básicamente partir de la aseveración kantiana según la cual el “yo pienso” tiene que poder acompañar todas mis representaciones o deberse a éste, pero le hace todopoderoso y, desde ahí, desarrolla el concepto de un mundo como un producto de las acciones de ese yo. El mundo existe porque “yo” me lo represento. De ahí podemos deducir que la historia no es un mero acontecer sino una realización del ser humano, algo que

también se venía discutiendo durante algunos años. El yo se convierte en el núcleo del mundo.

Kant había partido del “yo pienso” como de algo dado. Pero no es eso lo que debe hacerse, enseña Fichte, sino observar lo que pasa en nosotros cuando pensamos el “yo pienso”. El “yo” es algo que engendramos al pensar y, al mismo tiempo, la yoidad originaria es la fuerza engendradora en nosotros mismos. El yo pensado y el pensante están encerrados en un círculo de activismo. No hay un ser estable al que pudiésemos recurrir sino esa actividad originaria que, entre otras cosas, también nos hace pensarnos a nosotros mismos. El mundo empieza con una acción y con una acción empieza también lo que nosotros llamamos yo. Fichte diría: yo me engendro a mí mismo en cuanto yo, luego soy.³⁴

De ahí que Fichte siguiera extrayendo otras consecuencias de su descubrimiento que le hiciera identificar dos tipos de realidades, aunque una como consecuencia de la otra. La realidad del yo hace posible la realidad del no-yo que no es otra cosa que el mundo de lo empírico, de lo que está ahí como herramienta del yo para desarrollarse y que es a su vez una creación del propio yo, pues es desde el yo que parten todas las demás realidades. Nos dice Fichte que la fuente última de toda realidad es el yo, y que toda realidad del no-yo ha sido transferida desde ese yo.

Sin embargo, Fichte, al colocar el yo en el lugar de la cosa en sí, hace una crítica a Kant. Según él, aquel supuesto de Kant de que el mundo que se nos aparece o representa, esconde un mundo tal y como es en sí tiene un defecto. Y es que el que este mundo en sí sea en última instancia la causa del mundo fenoménico y que es el resultado en la representación que nos hagamos a través de los sentidos y nuestro entendimiento de los objetos sensibles que se nos ha proporcionado por el mundo en sí, este supuesto se lleva a cabo con la ayuda del

³⁴ Cf. Safranski, *Schopenhauer...*, *Op. cit.*, p. 171.

principio de causalidad y por tanto de nuestro conocimiento. O sea, el hecho de que el mundo de las representaciones sea el resultado del material que se nos da por la cosa en sí a través de nuestros sentidos, coloca a la cosa en sí como la causa de todo nuestro conocimiento empírico. De esta forma se emplea la fórmula de la causalidad y esto sólo podría ser válido desde el uso de nuestro entendimiento. El resultado de todo esto es que no se trata entonces de una cosa en sí, sino de una cosa para nosotros. Fichte argumenta esto sobre la idea de Kant y lo hace suyo. Desde ahí aquella idea de Kant de la libertad se vuelve hacia nosotros. El hombre, y en esto Fichte está totalmente de acuerdo con Kant, disfruta de una libertad que le da la oportunidad de elegir lo que quiere y lo que no. Sin embargo, para Fichte, como esa cosa en sí, esa libertad, actúa para nosotros, el yo es quien crea esas representaciones de un mundo que sólo existe para el yo. Sin el yo, no es posible la realidad, puesto que esta existe por y para el yo; para que el yo pueda ser acción y movimiento. Para Fichte “yo” soy la cosa en sí, el secreto desvelado del mundo. De la misma forma, las ideas de Fichte, esa supremacía del yo, fue sin duda un secreto desvelado para el mundo. En el *Werther* de Goethe se nos dice: “Me vuelco hacia mí mismo y encuentro un mundo”. Esa nueva valoración del yo aportaría a la posición que ocupaba el propio sujeto en el pensamiento humano. Schiller, Hegel, Marx, el propio Schopenhauer y hasta Nietzsche no hubiesen dado una idea tan compleja del sujeto sin esta sobrevaloración, por momentos demasiado exagerada, de Fichte, pues ella trajo consigo una apertura hacia discusiones más profundas del sujeto y a las posibilidades de éste como centro del mundo fenoménico. También es cierto, por otra parte, que dicha posición que ocupa el yo, centro de todo, y luego o fuera de lo cual no hay nada, puede traer sentimientos de enajenación y soledad. No hay en el mundo cabida para un ser al que se pueda acudir cuando el yo no te parezca suficiente, después de ahí nos quedamos sin recursos. Hay que recordar aquellas palabras de Schlegel cuando dice: “Yo, fugitivo, carezco

de hogar, fui arrojado al infinito exterior (Caín del universo) y tengo que construirme uno con la cabeza y el corazón”³⁵.

Otro ejemplo de la influencia de ese yo de Fichte en el desarrollo del pensamiento lo podemos ver en Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg, mejor conocido por su pseudónimo Novalis. También los románticos supieron incorporar este yo dentro de su visión de la naturaleza. En Novalis podemos observar un desarrollo del yo, al cual ve como el fondo de la naturaleza y al que todo le es posible.

Entonces cada uno será su propio médico y podrá adquirir un sentimiento pleno, seguro y exacto de su cuerpo [...] tal vez entonces el hombre estará incluso en condiciones de restaurar sus propios miembros perdidos, de darse muerte con su propia voluntad y, a través de todo esto, de extraer por primera vez verdaderas conclusiones sobre cuerpo, alma, vida, muerte y mundo de los espíritus. Quizás entonces dependerá sólo de él resucitar a un muerto. Obligará a sus sentidos a producir la forma que les exija y será capaz de vivir en su propio mundo en el sentido más propio de la expresión.³⁶

Claro que Novalis exagera un poco, pero también lo hacía Fichte. Sin embargo, nos da una idea de hasta dónde llegaban estas nuevas concepciones que del sujeto habían desarrollado Kant y luego Fichte. Los románticos, como es el caso de Novalis, terminaron entendiendo que no es la naturaleza la que aparece bajo la forma del yo, sino lo contrario, es el yo quien aparece bajo la forma de la naturaleza. Esta época, estaría marcada por el interés en investigar y adentrarse en las capacidades de nuestro propio ser y en encontrar allí lo que Fichte llama verdades filosóficas. Una verdadera filosofía debía partir de una verdad filosófica absoluta, para él toda verdad partía del propio ser, del yo.

³⁵ Citado en *Ibid.*, p. 174.

³⁶ Citado en *Ibid.*, p. 177.

1.3 La llegada a las ideas de Schopenhauer

Arthur Schopenhauer va a mirar a Kant y va a utilizar, de cierta forma, a Fichte.

Convierte en un gran proyecto el tratar de entender la dualidad de los dos mundos que plantea Kant y que también lo hace Fichte (como antes también lo hiciera Platón, como ya hemos dicho). Schopenhauer trata de entender la duplicidad de la conciencia, trata de comprender por qué el yo está dividido en dos mundos. Por una parte identifica la conciencia empírica, de la cual Kant había discutido hasta la saciedad; por otra parte está otro tipo de conciencia al que Schopenhauer decide llamarle “conciencia mejor”.

Luego de mirar a Kant y repasar las críticas de Fichte, Schopenhauer deduce que de existir una cosa en sí, esta debe superar, por ejemplo, la causalidad. “Pero yo digo, que en este mundo temporal, sensible e inteligible, hay, por supuesto, personalidad y causalidad y que son incluso algo necesario. La conciencia mejor me eleva empero hasta el mundo en el que no hay personalidad ni causalidad, ni sujeto ni objeto.”³⁷ Por esto vemos que lo que Schopenhauer está buscando, y que cree encontrar con el argumento de conciencia mejor, es algo que escape incluso a la concepción de Fichte del yo. Identifica con el nombre de conciencia mejor a esos estados de superación interior, en los que se supera incluso al propio sujeto. Algunos de estos estados podrían ser, por ejemplo: el arrebató que se produce en el arte, sobre todo en la música, la vivencia de las montañas, etc., pues se trata de olvidarse de sí mismo para entrar en un estado de contemplación profunda. Es muy probable que esto se acerque un poco a lo que contemplaba Kant cuando nos hablaba del deber, sin embargo aquí este estado que nos proporciona Schopenhauer de la conciencia mejor carece del elemento de necesidad que Kant le otorga al deber. La conciencia mejor no es necesaria, sino que casi se

³⁷ Schopenhauer, *Der Handschriftliche...*, *Op. cit.*, Vol. 1p. 42. “Ich aber sage in dieser Zeitlichen, Sinnlichen, Verständlichen Welt giebt es wohl Persönlichkeit und Kausalität, ja sie sind sogar nothwendig. –Aber das bessere Bewußtseyn in mir erhebt mich in eine Welt wo es weder Persönlichkeit noch Kausalität noch Subjekt und Objekt mehr giebt.”

convierte en algo que ocurre sin más, un mero abandonarse al arrebató de la contemplación. Esto aleja a la conciencia mejor de la razón o de la acción, pues si es un estado de abandonarse a la contemplación no puede entonces producirse en la razón ni en una acción del sujeto. La conciencia empírica y la conciencia mejor se contradicen, una no tiene nada que ver con la otra, excepto por ser su negación. De hecho, hay que tomar con pinzas esta conciencia mejor de Schopenhauer en el sentido de que no es lo que se entendería exactamente por conciencia. En un principio porque no tiene nada que ver con un proceso de razonamiento, pero incluso porque esta conciencia mejor no es conciencia de algo, y no es un pensamiento que se aproxime o que se acerque a un determinado objeto con alguna intención. Es más bien un tipo de lucidez que recae sobre sí misma, que no anhela ninguna cosa, no espera nada de nadie ni de algo, simplemente acontece.

La conciencia mejor, aunque experimentada por el sujeto, ya no realiza ninguna acción sobre el yo, puesto que no actúa conforme a un fin. “El hombre debe alzarse sobre la vida, debe reconocer que todos los fenómenos y acontecimientos, con sus alegrías y tristezas, no afectan al yo íntimo y superior y que por tanto todo es un juego.”³⁸ Hay que hacer notar aquí que esta idea de Schopenhauer no es lo mismo que aquel “placer desinteresado” del que nos hablara Kant. Kant piensa en este placer desinteresado y libre como lo es la belleza, en cuanto es percibida en el sujeto sin representarnos ningún fin. Aunque para Schopenhauer hablar de desinteresado está muy bien, hablar de placer no sería lo más indicado. La conciencia mejor está situada por Schopenhauer más allá de todo placer y de todo dolor, como hemos mencionado anteriormente, no es un acto consciente de la razón. Es más bien un estado en el que uno está fuera, en ese estado de conciencia mejor se está por encima de los juicios sobre los fenómenos. También está más allá del yo del que nos hablara Fichte, pues

³⁸ Schopenhauer, *Der Handschriftliche...*, *Op. cit.*, Vol. 1, p. 32. “Der Mensch soll sich über das Leben erheben soll erkennen, daß alle Vorgänge und Begebenheiten Freuden und Schmerzen sein bessres und Innres Selbst nicht berühren, daß also das Ganze ein Spiel ist.”

entre la conciencia mejor y el yo no hay una conexión. Tanto así que cuando se está en un estado de arrebató, dicho arrebató desaparece cuando vuelvo hacia mi ser subjetivo, en ese momento aparecen también el espacio y el tiempo, pues en ese estado también desaparecen éstos. Cuando vuelvo a ser sujeto consciente me doy cuenta de que experimenté un momento de conciencia mejor y ya soy capaz de identificar dicho momento en relación con el tiempo y el espacio y otorgarles un momento y un lugar en cual acontecieron. La conciencia mejor es, sin duda alguna, una especie de éxtasis de lucidez y, como contrastaremos más adelante en una amplia discusión sobre el estado de arrobamiento nietzscheano, se contrapone directamente al éxtasis que proporciona Dionisio de dejarse arrastrar por el deseo y por los instintos hacia una sensibilidad orgiástica. Cuando el deseo nos lleva a los campos de Dionisio no experimentamos el abandono o la dejadez de la que nos habla Schopenhauer, sino que abrazamos el placer en un acto consciente que busca, precisamente, ese estado de placer. Aunque otros escritores y filósofos de la época y posteriores a Schopenhauer como Hölderlin, Schelling, Hegel y Nietzsche acudieron a Dionisio para establecer un nuevo espíritu con nuevas leyes y un nuevo lenguaje (el lenguaje musical), Schopenhauer no hace lo mismo. El placer y el deseo le resultan, seguramente, más un problema que una solución. Schopenhauer, como ya habíamos visto antes, rehúye de las seducciones del cuerpo, siempre han representado para él motivo de dificultades. Las veía como “una broma que algunos acordaron hacerte sin que tú te enterases”³⁹. En otra ocasión, haciendo hincapié en la imposibilidad de que el placer dionisiaco fuese un estado de conciencia mejor, pero salvando cierta parte de la sexualidad, nos dice:

La voluptuosidad es, de hecho, muy seria. Imagínate la pareja más bella y atractiva: imagina cómo se aproximan y se alejan en el juego amoroso, cómo se desean y se huyen; todo es un dulce juego, una broma deliciosa. Ahora, míralos en el instante en que gozan de la dolorosa voluptuosidad: de repente, al comenzar el acto, desapareció

³⁹ *Ibid.*, p. 24. “Den Anfechtungen deiner Sinnlichkeit siehe lachend so zu wie der Ausführung eines gegen dich verabredeten dir aber gesteckten Schelmstreichs.”

toda esa gracia suave y dejó en su lugar una profunda seriedad. ¿Qué clase de seriedad es esa? La seriedad animal. Los animales no ríen. La fuerza natural actúa seriamente en todas partes. Tal seriedad es el polo opuesto de la sublime seriedad del entusiasmo, de la ascensión a un mundo superior: tampoco hay allí jovialidad, al igual que pasa en el mundo animal.⁴⁰

En el acto sexual se nos arrastra, al igual que ocurre en lo dionisiaco hacia un estado de placer en donde no se está en un éxtasis lúcido, pues esa lucidez se pierde en la voluptuosidad. En el estado de conciencia mejor nos mostramos pasivos, pero es una pasividad en la que nos sentimos a salvo y no en la que se nos arrastra y perdemos toda sensatez. Schopenhauer sí está dispuesto a aceptar que el impulso y el camino que nos lleva al estado de lucidez y al estado de éxtasis desenfrenado es en un principio el mismo, sin embargo, en algún punto hay que saber dirigir esas pasiones hacia la lucidez, al reino de la luz, a la actividad de las elevadas fuerzas del espíritu. Para Schopenhauer el impulso que nos conduce hacia la lucidez de la conciencia mejor es el mismo que nos lleva a la sexualidad, y se desarrolla una lucha entre ambas por acaparar esa energía que nos permite salir de los límites del yo. Entonces, ¿a quién se puede acudir? ¿Dios? Luego de las ideas de Kant y de Fichte, Dios había dejado de ocupar el lugar que antes tenía, ya no era el árbitro de nuestros impulsos.

Schopenhauer tenía serios problemas con el tema de la sensualidad y por ello se unió al hálito de sospecha que de ella se tenía en su época. Como ya habíamos discutido anteriormente, no había tenido buena suerte con el sexo femenino y esto le había hecho ver la sexualidad como algo sospechoso, e incluso inexplicable. La sexualidad es una broma de mal

⁴⁰ *Ibid.*, p. 54. “An den Tagen und Stunden wo der Trieb zur Wollust am stärksten ist, nicht ein mattes Sehnen das aus Leerheit und Dumpfheit des Bewußtseyns entspringt, sondern eine brennende Gier, eine heftige Brunst: grade dann sind auch die höchsten Kräfte des Geistes ja das bessere Bewußtseyn, zur größten Thätigkeit bereit, obzwar in dem Augenblick wo das Bewußtseyn sich der Begierde hingegeben hat und ganz davon voll ist, latent: aber es bedarf nur einer gewaltigen Anstrengung zur Umkehrung der Richtung, und statt jener quälenden, bedürftigen, verzweifelnden Begierde (dem Reich der Nacht) füllt die Thätigkeit der höchsten Geisteskräfte das Bewußtseyn, das Reich des Lichts.”

gusto que le han tendido, pero en la que no quiere caer. Por eso veremos más adelante cómo atribuye a la sexualidad ser la manifestación más aguda de la voluntad y ante la cual poco puede hacer el yo que se arrastra tras de ella. Schopenhauer vivió su sexualidad como fracaso. Por eso para él la sexualidad, aquella seriedad animal, se limita a la mera ejecución, o permanece irrealizada bajo la forma del deseo insatisfecho. Schopenhauer identifica la inteligencia (la cabeza) y la sexualidad (los genitales) como partes vitales desde donde sale la capacidad de escapar del yo. Sin embargo, no sabe luchar con la tensión que se da entre éstos sobre quién acapara dichas fuerzas vitales, como tampoco se da un punto medio en el que ambas puedan realizarse. Es su visión y su experiencia sobre la sexualidad lo que le lleva a la condena de ésta. Ambas son capaces de recorrer un camino, pero sólo una de ellas conoce cuál es el camino correcto a recorrer. No hay para él un acuerdo entre ellas, sino que debe existir una dominación del deseo sexual, de la voluptuosidad por parte del individuo para tomar el camino correcto y alcanzar la lucidez, el estado de conciencia mejor. Más adelante también podremos ver, en uno de los capítulos que tratan al Adrian Leverkühn del *Doktor Faustus* de Thomas Mann, cómo Adrian, ese personaje principal de la novela y gran músico, no muestra ninguna sensibilidad hacia esta dimensión de la vida que es la sexualidad. Escribe Mann: “Es un hecho que cuanto más orgullosa es la espiritualidad, de manera tanto más directa se enfrenta con lo animal, con el impulso desnudo, y tanto más pelagra de convertirse indignamente en su presa”⁴¹. Schopenhauer crea con todo esto un conflicto, una dualidad, como mismo hará Mann tantas veces, entre el espíritu y la sexualidad. Así que continuamente veremos en Schopenhauer un intento por conducirse hacia el éxtasis lúcido en lugar de dirigirse hacia lo el éxtasis orgiástico de Dionisio. Llegará a ver la sexualidad como la parte más volente de un trasfondo vital al que da el nombre de voluntad. La voluntad constituirá un

⁴¹ Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 1975, p. 197. “Es ist eine Tatsache daß die stolzeste Geistigkeit dem Tierischen, dem nackten Triebe am allerunvermitteltsten gegenübersteht, ihm am allerschnödesten preisgegeben ist.”

todo, y es de ese todo del que hay que escapar. La única manera de escapar del todo es a través de la nada y esto será la conciencia mejor.

Con la voluntad, Schopenhauer irá más lejos de donde había llegado Kant o había llegado Fichte. De éste último incluso se burla, refutándole ese yo tan omnipotente que defendía: “Sólo el yo es capaz de contemplar y, por lo tanto, ese yo nunca puede ser contemplado”⁴². A menudo Schopenhauer se encuentra con diferencias entre su pensar y el de Fichte, pero no cabe duda de que aquella elevación del yo que hiciera Fichte le dan una base sobre la cual trabajar. El camino de Schopenhauer hacia la filosofía fue muy largo y pasó, como ya hemos dicho, por muchos años de indecisión e inquietud. Sin embargo, una vez llega a la filosofía, su crecimiento se dio con bastante rapidez. Utilizando para explicar la conciencia mejor las teorías platónicas y a Kant para explicar la conciencia empírica llegará a denominar la voluntad como aquello que mueve al mundo, que lo impulsa, y colocará como meta buscar la manera de escapar de ella. Cuando descubre la voluntad se dedicará a esta completamente y su filosofía va a girar en torno a la comprensión de la misma y a la búsqueda de la conciencia mejor. Sus escritos, poco a poco nos van llevando hacia esa dirección. Escritos que, por otra parte, nunca fueron demasiado leídos. Sin embargo, esto le permitió trabajar para sí mismo, sin intención de ser reconocido ni leído, sin tener que preocuparse por corregirse continuamente, tal y como ocurriera, por el contrario, con Nietzsche, su “discípulo”⁴³ más famoso. Después de haberse sentido un poco decepcionado al principio, simplemente acepta el que nadie le lea y atribuye esto a la gran verdad de la que está impregnada su obra y continúa escribiendo. Tiene como objetivo buscar un lugar para la conciencia mejor y delimitar, más aún que Kant, el terreno de la realidad empírica.

⁴² Schopenhauer, *Der Handschriftliche...*, *Op. cit.*, Vol. 2, p. 68. “Es giebt nur Ein Anschauendes, das Ich: und dies ist eben darum nie ein Anschauendes.”

⁴³ Colocamos la palabra discípulo entre comillas pues, como todos sabemos, aunque Nietzsche hace evidente y también nosotros podemos ver, la relación estrecha entre ambas filosofías, lo cierto es que también se produjo una ruptura entre ambos y que, como veremos, en varios puntos son polos totalmente opuestos.

El verdadero criticismo debe delimitar la conciencia mejor de la conciencia empírica, igual que se separa el oro de la mena. Debe implantarla en toda su pureza, sin mezcla de sensibilidad o entendimiento. Establecerá todo aquello mediante lo cual se manifiesta a la conciencia, reduciéndolo a una unidad. Y, a partir de ahí, también lo empírico quedará nítidamente delimitado y habrá que clasificarlo según su diversidad: una vez hecho esto será posible perfeccionar la obra, elaborarla con más exactitud o finura, hacerla más comprensible o fácil, pero nunca derribarla por completo.⁴⁴

Schopenhauer trata con la duplicidad de la conciencia, entre la conciencia empírica y la conciencia mejor. Para él, Kant no había delimitado lo suficiente la conciencia empírica y se veía ahora en la obligación de hacerlo, puesto que delimitándola podríamos conocer también su alcance y sus capacidades, aquello de lo que es capaz. Continúa diciendo:

La filosofía estará ahí de una vez por todas y la historia de la filosofía habrá concluido. Si llega una larga paz entre los hombres, si avanza la cultura y el perfeccionamiento de la mecánica proporciona ocio, entonces, todas las regiones podrán ser desechadas como las andaderas de la niñez; la humanidad habrá alcanzado su mayor autoconciencia, habrá llegado la edad de oro de la filosofía y se habrá cumplido el imperativo del templo de Delfos: *gnothi sauton* (conócete a ti mismo).⁴⁵

Schopenhauer sueña con lo que tiene entre manos. Tendrá primero que ir a Kant para trabajar con la conciencia empírica, para luego encontrar un lugar para la conciencia mejor. Pero sueña con una verdad pura, tal y como la pensó Kant, que diera respuesta a todas las preguntas, que nos daría tanta verdad que nos proporcionaría tiempo de ocio. La conciencia

⁴⁴ Schopenhauer, *Der Handschriftliche...*, *Op. cit.*, Vol. 2, p. 360. "So wird der wahre Criticismus das beßre Bewußtseyn trennen von dem empirischen, wie das Gold aus dem Erz, wird es rein hinstellen ohne alle Beimengung von Sinnlichkeit oder Verstand, - wird es ganz hinstellen, Alles wodurch es sich im Bewußtseyn offenbart, sammeln, vereinen zu einer Einheit: dann wird er das empirische auch rein erhalten, nach seiner Verschiedenheit klassifiziren: solches Werk wird in Zukunft vervollkommenet, genauer und feiner ausgearbeitet, faßlicher und leichter gemacht, - nie aber ungestoßen werden können."

⁴⁵ *Ibid.*, p. 360. "Die Philosophie wird daseyn; die Geschichte der Philosophie wird geschlossen seyn. Kommt langer Friede unter die Menschen, schreitet die Kultur fort und giebt Vervollkommnung aller Mechanik Muße – so kann ein Mal alle Religion weggeworfen werden wie das Gängelband der Kindheit: die Menschheit wird dastehn, zum höchsten Selbstbewußtseyn gelangt, das goldne Zeitalter der Philosophie wird gekommen, das Gebot des Delphischen Tempels *gnothi sauton* (= erkenne dich selbst) erfüllt seyn."

empírica se ocupa, según Schopenhauer, de las necesidades de la vida práctica. La conciencia empírica ayuda a liberar esa posibilidad de existencia a la que ella misma no puede acceder, pero para la que puede construir un lugar. Los éxitos prácticos de la conciencia empírica abren la posibilidad de una vida en la verdad, una vida que reposa en sí misma y no está dirigida por los intereses empíricos. En otras palabras, conociendo los límites, las capacidades o hasta dónde comprende el territorio de la conciencia empírica, podremos solventar los problemas prácticos de la vida. De esta forma, la filosofía obtendrá libertad para consagrarse a las verdades que no se refieren a los intereses prácticos de la vida. Si delimitamos ambas esferas de la conciencia, señala Schopenhauer, ambas conciencias saldrán ganando con ello. La herramienta que debemos utilizar para la separación entre ellas es el criticismo, que debe funcionar al servicio de la conciencia mejor.

Con la dualidad, Schopenhauer ha vuelto a Kant. Esto muy al contrario a otros filósofos de su época que creían que ya le habían superado. El propio Fichte, Schelling y Hegel habían traspasado los límites que Kant le había puesto contra el uso metafísico de la razón. Sin embargo, Schopenhauer vuelve a Kant y al principio de la razón suficiente. Toda nuestra actividad con nuestro entorno, ese mundo de las representaciones, se elabora por medio de la razón. Nada es sin una razón por la que es. Nuestra propia capacidad de conocer y percibir es lo que nos obliga a preguntar por razones sobre todo aquello que llega a nuestra representación; las conexiones de unas representaciones con otras, por qué lo representado, etc. Este punto de partida de Schopenhauer es totalmente kantiano, sin embargo, se aleja de éste en la medida en que se adentra en esta conciencia empírica para, como hemos dicho, delimitarla. Schopenhauer apunta a cuatro maneras de cuestionarnos el conocimiento:

- La pregunta por la causalidad en sentido estricto: el simple cuestionamiento de la razón por la que ocurre X cosa.
- La pregunta por la razón del conocimiento: sobre qué se apoya el juicio.

- La pregunta sobre el principio de razón del ser: ese tipo de conocimiento que no admite investigación ulterior. La razón por la que el 2 le sigue al 1, por ejemplo.
- La pregunta sobre la causalidad vista desde el interior: el motivo por el que se hace una acción.

Estos cuestionamientos sobre nuestro conocimiento empírico tienen algo en común. Al implicarse uno de ellos se implican todos, puesto que es imposible que las representaciones las veamos de forma individual, sino que siempre se nos revelan junto a otras representaciones. Schopenhauer se sigue alejando de Kant, pues ese cuestionamiento sobre la causalidad del que nos habla Schopenhauer no tiene que ver con el principio de razón suficiente, que es como Kant lo entendería, sino que afirma que la mera percepción sensorial preconsciente, incluso se elabora ya con este principio. La causalidad ocurre, según Schopenhauer, al momento exacto de la percepción, sin la necesidad de pasar por la razón, pues el acto del entendimiento, de la asociación, es un acto puramente instintivo. Vemos y buscamos las causas de lo que vemos de manera instintiva, lo que explica que los animales también posean esta capacidad del instinto de la causalidad, pues reconocen lo que perciben como conocido o como desconocido.

Partiendo de una modificación en el ojo, en el oído o en cualquier otro órgano, concluimos la existencia de una causa, y ésta queda situada en el espacio desde el cual ejerce su acción en cuanto sustrato de esa fuerza [...] La categoría de causalidad es por tanto el auténtico punto de transición hacia las cosas y, en consecuencia, condición de cualquier experiencia [...] Sólo por medio de la categoría de causalidad reconocemos los objetos en cuanto reales, es decir, realizando una acción sobre nosotros. El hecho de que no seamos conscientes de esa inferencia no presenta dificultad alguna.⁴⁶

⁴⁶ Arthur Schopenhauer, *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde*, en *Sämtliche Werke*, A. Hübscher (ed.), Wiesbaden, 1950, vol. 7, p. 36. “Von der Veränderung im Auge, Ohr oder jedem andern Organ, wird auf eine Ursach geschlossen, und solche wird im Raum dahin, von wo ihre Wirkung ausgeht, als das Substrat dieser Kraft gesetzt... Die Kategorie der Kausalität ist also der eigentliche Übergangspunkt, folglich

Nuestros actos sensoriales se reducen en Schopenhauer a una acción instintiva. De ahí que cuando vemos algo, lo que se produce es una estimulación de la retina causada por los datos sensibles que obtenemos del mundo fenoménico. Si percibimos a través de nuestros sentidos es porque tenemos una interpretación de datos sensibles en nuestro propio cuerpo como un efecto para el que buscamos de manera instintiva la causa, y esta la proyectamos en el espacio exterior. Para Schopenhauer es el entendimiento lo que lleva a cabo esta actividad. O sea, coloca al entendimiento como el instrumento que tenemos para crear un lazo entre el mundo fenoménico y la razón, pero ese mundo de los fenómenos no deja de estar fuera de ésta. Por eso que también los animales posean, para Schopenhauer, el entendimiento, siempre y cuando éste se entienda según su definición, pues los animales también experimentan un mundo de fenómenos fuera de ellos. Sin el entendimiento, seguramente recibiríamos estímulos sensoriales en el cuerpo pero nada tendría sentido, por lo que no habría un mundo corporal fuera de nosotros, sino que se limitaría a aquellos estímulos sin ningún tipo de asociación.

De hecho, cuando Schopenhauer escribe su tratado *Acerca de la visión y los colores*, resalta la importancia de la retina como parte esencial para el conocimiento y para percibir los efectos de los colores. La percepción de la retina y su reconocimiento de lo observado es una mera intuición, para Schopenhauer, que no deja de ser parte de la función del entendimiento en el individuo. Seguramente, Kant lo entendería como un acto de la razón, sin embargo Schopenhauer lo “rebaja” como un acto del instinto intelectual. Según afirma en aquel tratado, el color no es la manifestación del rayo de luz desintegrado, sino la manifestación de la actividad desintegradora de la retina. Incluso, en el capítulo dedicado a la visión, retoma el papel que juega el entendimiento en todo esto. Para él el entendimiento construye el mundo fenoménico de los sentidos a partir de los estímulos corporales con ayuda

Bedingung aller Erfahrung... Durch die Kategorie der Kausalität allererst erkennen wir die Objekte als *wirklich*, d.i. auf uns *wirkend*. Daß wir jenes Schlusses uns nicht bewußt sind, macht keine Schwierigkeit.”

del principio de causalidad que es a su vez un principio a priori y no un principio que requiere del uso de la razón. La experiencia y la acción del entendimiento se hacen necesarias a la razón, pero no son parte de la razón. Si percibimos y reconocemos algo, es por un acto de nuestra retina. Sin ese acto de reconocimiento sólo obtendríamos estímulos de nuestro entorno, pero ni siquiera podríamos afirmar su existencia, ni si es existencia de alguna cosa.

Como único puede existir una realidad fuera de nosotros es, entonces, si los propios estados corporales son entendidos como efecto. Si esto es así, en efecto, como nos dice Schopenhauer, hay un gran cambio en cuanto al sistema cognoscitivo del ser humano, en nuestra manera de entender el mundo exterior y adquirir conocimiento de éste. Hay un cambio en la base, pues si podemos estar de acuerdo en que lo primero que ocurre al colocarnos en algún entorno cósmico es la percepción de lo que nos rodea, es decir, el ruido, el olor, lo que podemos apreciar con la vista, etc., ahora hay que añadir a esa base, no sólo la materia que en ella se encuentra sino nuestro entendimiento como parte de esa intuición que se da cuando se percibe. Algo esencial sucede en ese plano “inferior” de la percepción: ya no sólo encontramos materia, sino que la intuición sensible, impregnada por el entendimiento, construye ese mundo de cosas que nos rodea. En *El mundo como voluntad y representación* nos dice:

Una diferencia esencial entre el método de Kant y el que yo sigo está en que él (Kant) parte del conocimiento mediato, reflexivo, mientras que yo, por el contrario, parto del inmediato e intuitivo [...] Él pasa por alto este mundo visible que nos rodea, múltiple y rico en significaciones, y se sitúa en las formas del pensamiento abstracto.⁴⁷

Esta diferencia de Schopenhauer con Kant marca el pensamiento de su época (visto, claro está, desde nuestra época, pues bien sabemos que en su época fue muy poco leído), pues

⁴⁷ Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, Suhrkamp-Taschenbuch, Stuttgart/Frankfurt, 1986, vol. 1, p. 609. “Ein wesentlicher Unterschied zwischen Kants Methode und der, welche ich befolge liegt darin, daß er (Kant) von der unmittelbaren, der intuitiven... Diese ganze uns umgebende, anschauliche, vielgestaltete, bedeutungsreiche Welt überspringt er und hält sich an die Formen des abstrakten Denkens.”

revaloriza el entendimiento, lo aleja de la razón y le coloca en el campo de lo instintivo. Como bien sabemos, y hemos discutido, estábamos ante una época de descubrimiento del yo, pero ese descubrimiento había sido posible gracias a la razón. Es una época en la que la razón juega, probablemente, su papel más importante dentro de la historia, en donde todo se le debe a ella. Sin embargo, Schopenhauer le arrebató de las manos la base de su conocimiento, coloca al entendimiento dentro de lo intuitivo. La razón había abierto las puertas a la naturaleza de Schelling, a la moralidad del yo fichteano, dio paso a la filosofía de la historia de Hegel e incluso a la fe de Jacobi, pero Schopenhauer le quita poder a esta razón. Hay una división que abre Schopenhauer aquí entre la razón del conocimiento y la razón del acontecer. Esta última no tiene nada que ver con la razón pura de Kant, sino que cuando nos habla de razón del acontecer Schopenhauer nos está hablando, en efecto, de la causalidad. La razón del conocimiento, o sea, tratar de entender el porqué de lo que conocemos nos lleva inevitablemente a una causa, y es ahí donde entra la razón del acontecer, que es la base de todo nuestro conocimiento del mundo fenoménico. El principio de la causalidad no se detiene pues toda causa que hallemos encontrará otra causa y así hasta el infinito podríamos aplicar el principio de causalidad.

Hay que señalar aquí que Schopenhauer, quizás a sabiendas o quizás no, con este principio de las causas destruye aquella teoría cosmológica sobre la existencia de Dios. Este círculo vicioso que crea el principio de la causalidad imposibilita la existencia de una causa suprema, pues ésta a su vez tendría su propia causa y a su vez esta última su causa y así hasta el infinito. Cómo único podría ser explicado es insertando un nuevo concepto de lo “incondicionado”. O sea, algo que sea producto de todo pero que no haya sido producido por nada. Si es sólo productor y no producido entonces nada le produce y el principio de causalidad no le aplica. Si a esto le ponemos el nombre de Dios, pues ya tenemos una explicación para su existencia. Con la teoría de Schopenhauer, la causa primera sólo tiene

cabida dentro del mundo de lo incondicionado. Por eso más adelante, llama a esta causa primera o absoluto, un “truco de bolsillo” y, como crítica a los filósofos que en su época utilizaron el absoluto para explicar sus teorías, Schopenhauer dice que todas esas teorías son una variante del mismo truco de bolsillo. De hecho, Schopenhauer critica directamente la teoría del absoluto de Schelling. Ve que éste hace con el absoluto lo mismo que hacían los piadosos con Dios. Afirmaban de él imposibilidades lógicas cuando en realidad el entendimiento es una facultad condicionada por el mundo sensible y válida únicamente para él mismo.

Sin embargo, después de todo esto, ¿dónde queda parada la razón para Schopenhauer? La razón pasa a ser la capacidad que tiene el ser humano para formar conceptos a partir de todo el material que le proporciona la intuición del entendimiento. De esta forma, la razón está ligada a la experiencia y no es algo que está posicionado por encima de todo lo demás, como podíamos ver en Kant o en Fichte. No es que la razón carezca de importancia o que se degrade, pero sí es cierto que, con Schopenhauer, la razón necesita de la experiencia para poder formularse algún tipo de conocimiento. Nos dice Schopenhauer:

La razón, no es ella misma, según mi juicio, la fuente de la virtud y de la santidad (tal y como pretende Kant); sino que, en cuanto facultad de los conceptos y de la acción regida por éstos, es sólo una condición necesaria para las mismas. Pero se trata únicamente de un instrumento y no debemos olvidar que también constituye la condición para una maldad perfecta.⁴⁸

Las indagaciones de Schopenhauer sobre la conciencia empírica, en un intento por conocer mejor el mundo que nos rodea y sus causas terminan por otorgar a la razón un nuevo lugar y nuevas funciones dentro de su utilidad en el ser humano. Schopenhauer buscaba acercarse a

⁴⁸ Schopenhauer, *Über die vierfache...*, *Op.cit.*, p.91. “Was... die Vernunft betrifft, so ist sie nach meinem... Urtheil nicht selbst die Quelle der Tugend, der Heiligkeit (wie es Kants Lehre... will); sondern sie ist, als das Vermögen der Begriffe und folglich des Handelns nach diesen, nur eine nothwendige Bedingung zu jenen. Aber auch sie ist nur Werkzeug, denn eben sie ist auch Bedingung zum vollendeten Bösewicht.”

la conciencia mejor, pero para ello delimita primero su contrario, la conciencia empírica. “Lo que en verdad le importa al excavar con meticulosidad la cuádruple raíz del principio de razón suficiente es fijar las estructuras empíricas con toda su fuerza. Pero tales estructuras desaparecen como por ensalmo cuando, ante el deslumbrante relámpago de la conciencia mejor, pierden de repente vigencia el espacio, el tiempo y la causalidad. Al desaparecer el principio de la razón, el verdadero fundamento se nos aparece sin fundamento, a modo de un abismo.”⁴⁹

Eventualmente Schopenhauer encontrará una manera para expresar todo este descubrimiento que, por el momento, no sabe muy bien a dónde nos lleva. Schopenhauer dará con la voluntad como la base de toda conciencia empírica. Sin embargo, por el momento nos deja con una realidad sumergida en la apariencia, pues la conciencia empírica no nos garantiza la presencia de la razón en ella. Schopenhauer tiene un esquema que seguir y que tendrá que dirigirle hacia algún lado. No obstante, sabe hacia dónde debe continuar dirigiendo su mirada. “Todos buscaban el porqué en vez de considerar el qué; aspiraban hacia lo lejano en vez de captar lo más cercano; todos se dirigían hacia fuera, en todas direcciones, en vez de ir hacia sí mismos, único lugar en que los enigmas se resuelven.”⁵⁰

También en Schopenhauer resultaría muy complicado separar sus teorías de sus vivencias. Su pesimismo ante la vida, su visión sobre las mujeres, la sexualidad, y la posición que eventualmente ocuparán el dolor y el sufrimiento dentro de su filosofía son, en gran parte, sino en toda, producto de sus experiencias con aquellos que le rodeaban y el mundo que le había tocado vivir. Fue una discusión con su madre lo que alguna vez, antes de haber

⁴⁹ Saffranski, *Schopenhauer...*, *Op. cit.*, p. 217.

⁵⁰ Schopenhauer, *Der Handschriftliche...*, *Op. cit.*, Vol. 1, p. 154. “Man suchte das Warum, statt das Was zu betrachten; man strebte nach der Ferne, statt das überall Nahe zu ergreifen: man gieng nach Außen in allen Richtungen, statt in sich zu gehen, wo jedes Räthsel zu lösen ist.”

escrito su gran obra *El mundo como voluntad y representación*, lo que le llevó a anotar en su diario lo siguiente:

Seguimos las tinieblas, el impulso rabioso de la voluntad de vivir y nos hundimos más y más profundamente en el vicio y en el pecado, en la muerte y en la nada, hasta que, poco a poco, la rabia de la vida se vuelve contra sí misma y nos vamos dando cuenta de cuál es el camino que hemos querido seguir; hasta que, por medio del dolor, el horror y el espanto, llegamos a nosotros mismos, entramos en nosotros y del dolor nace el conocimiento mejor.⁵¹

Arthur intenta alcanzar esa conciencia mejor, pero aún no la encuentra por ninguna parte. Lo que más le acerca a ella es el dolor. El dolor, el sufrimiento de la vida le inspiran sus mejores palabras. “Sólo es verdaderamente feliz el que, en la vida, no quiere la vida, es decir, no persigue sus bienes”.⁵² Poco a poco se va dando cuenta de hacia dónde se dirige, va viendo en la experiencia, en la vida, en el mundo fenoménico, aquello de lo que debemos escapar. La negación de ese sufrimiento que sólo se da a través de reconocerlo, puede acercarnos a ese escapar de la vida, a una conciencia mejor.

Bien sabemos que Schopenhauer no era un ser dotado de capacidad para socializar y hacer amigos. De hecho, vivió convencido de no necesitar amigos e incluso se sentía superior por ello. “Nada hay que delate menos conocimiento de los asuntos humanos que argüir como prueba del mérito y la valía de un ser humano el que tenga muchos amigos.”⁵³ Hay que hacer notar aquí la manera en que esta soledad en la que casi siempre se encontraba contribuye no solamente, como decíamos, al producto final de lo escrito, sino también a que dispusiera del tiempo y el espacio suficiente para escribir grandes obras. Como discutiremos arduamente en

⁵¹ *Ibid.*, p. 158. “Wir folgen der Finsterniß, dem grimmigen Drange des Lebenwollens, gehen tiefer und tiefer in Laster und Sünde in Tod und Nichtigkeit – bis nach der Grimm des Lebens sich gegen sich selbst kehrt, wir inne werden welches der Weg, sei den wir gewählt, welche Welt es sey die wir gewollt, bis durch Quaal, Entsetzen und Grausen wir zu uns kommen, in uns gehen uns aus dem Schmerz die bessere Erkenntniß geboren wird.”

⁵² *Ibid.*, p. 102. “Der allein ist wahrhaft glücklich, der, *im Leben, nicht das Leben* will, d.h. nicht nach dessen Gütern strebt.”

⁵³ Citado en Safranski, *Schopenhauer...*, *Op. cit.*, p. 259.

el transcurso de esta investigación, la relación entre soledad y arte va a ser siempre un factor importante al momento de medir la grandeza del artista. Sus palabras con respecto a la sociedad no son precisamente las más halagadoras y sin embargo, no dejan de maravillarnos ni hacernos sentir identificados, hasta cierto punto, dada la precisión y la poca sutileza de un insulto tan bien escrito y presentado.

Hay que aprender a estar solo en sociedad, a no comunicar a los demás todo lo que se piensa y a no tomar demasiado en serio lo que dicen; a esperar de ellos muy poco, tanto desde el punto de vista moral como desde el intelectual; y a ser del todo indiferente a sus opiniones para no perder nunca la calma. Por tanto, aun estando en medio de ellos, nunca hay que estar completamente en su compañía: así uno se acostumbra a no exigir mucho [...] de este modo, al no establecer nunca un contacto propiamente dicho, sino manteniendo siempre *a distant behavior*, será posible llegar a soportarlos y podrás evitar que lleguen a lastimarte o contaminarte.⁵⁴

Para Schopenhauer, el resto de la sociedad no es digna de él. Y de todo aquello que, en el ámbito social experimenta, obtiene malos resultados. Véase su relación con su madre, con su hermana, con Goethe y, como antes discutíamos, con las mujeres y su propia sexualidad. Esas vivencias, unidas a su interés por entender lo representado van a ir dando forma a sus teorías, a su manera de entender al individuo dentro de su entorno.

Por el momento Schopenhauer sabe y acepta que hay una existencia más allá del mundo experimentado, que es capaz de trascender al entendimiento, de ir más allá, pero no está de acuerdo con que ese mundo trascendente vaya de la mano de la razón o del intelecto. Estamos encerrados en una especie de dualidad entre un entendimiento que produce desvaríos sin sentido y una conciencia mejor que pierde su carácter de evidencia.

⁵⁴ Schopenhauer, *Der Handschriftliche...*, *Op. cit.*, Vol. 1, p. 113. “D.h. man muß lernen auch in der Gesellschaft einsam seyn, nicht alles was man denkt Andern mittheilen, noch es genau nehmen mit dem was sie sagen, vielmehr sowohl moralisch als intellektuell sehr wenig von ihnen erwarten und hinsichtlich ihrer Meinungen die Gleichmuth zu verlieren. Man muß also, mitten unter ihnen, nie ganz in ihrer Gesellschaft seyn: dann hört man auf solche Art sich nie in genaue Berührung mit den Menschen setzt, sondern stets *a distant behaviour* beibehält wird man von ihnen nicht verwundet noch besudelt und kann sie ertragen.”

Schopenhauer tiene que encontrar un lenguaje para aquello que no pertenece a la conciencia empírica. Una vez ha delimitado lo que contiene y el alcance de la conciencia empírica debemos acercarnos más y más a lo que sí es la conciencia mejor. Por eso intenta explicarlo con la metáfora de la esfera: el conocimiento según el principio de razón sólo nos permite girar en la superficie y nunca llegamos al centro. Aunque nuestro saber se extienda lo máximo posible, la superficie de la esfera nunca pasará a tener forma cúbica. Es entonces, a través de la conciencia mejor que podremos abrir una dimensión nueva y convertir en espacio de tres dimensiones la superficie de dos, como si se llegase al interior de la esfera. Y todavía resulta posible apurar más el contenido significativo de la imagen. Para alcanzar desde la superficie el interior de la esfera se necesita gravedad, la gravedad del sufrimiento, sólo ella permite contrapesar los impulsos de autoafirmación que le mantienen a uno a flote en la superficie. Schopenhauer se acerca al dolor y al sufrimiento como un paso necesario a la conciencia mejor. “Para que la conciencia mejor se mantenga despierta le resulta tan necesario el dolor, la aflicción y el fracaso como el lastre al barco, sin el cual nunca la quilla ganaría profundidad.”⁵⁵

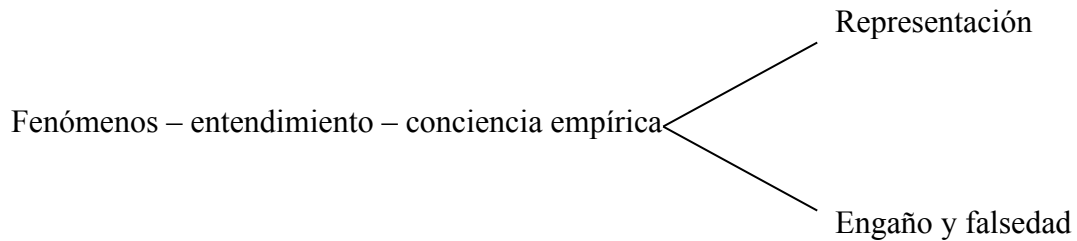
Ahora bien, para Schopenhauer el ser humano estaba siempre en constante sufrimiento y dolor. Pero, ¿de dónde proviene ese dolor que mantendrá siempre viva y latente la llama de la conciencia mejor? Tanto Kant como Schopenhauer creían en la conciencia empírica como ese lugar desde y en donde se explican los fenómenos. Dicha conciencia y el mundo fenoménico nos brindan conocimiento sobre nuestro entorno, sobre las cosas que hay en el mismo. Todo lo que observamos en nuestro entorno es representación que, para Kant, es representación de la cosa en sí que nunca podremos observar. Sin embargo, para Kant, el hecho de que estemos en este mundo de los fenómenos en donde todo es una representación,

⁵⁵ *Ibid.*, p. 87. “Damit der Mensch eine erhabene Gesinnung in sich erhalte... damit das bessere Bewußtseyn in ihm rege sey; ist ihm Schmerz, Leiden und Mißlingen so nothwendig wie dem Schiffe der es beschwerende Ballast, ohne welchen es keine Tiefe ermißt.”

no significa que todo sea una falsedad, que nada de lo que hay sea cierto. Por lo que el mundo de lo fenoménico no por ello es una farsa o un engaño, sino que es una ilusión natural y la que no podemos evitar. Kant no da el salto de llamar al mundo fenoménico un mundo de mentiras y falsedades puesto que, según él, es todo lo que tenemos a nuestro alcance.

Schopenhauer no piensa de la misma manera, pues con él la conciencia empírica no se encierra sólo en lo planteado por Kant, sino que tiene varios significados. La conciencia empírica representa dos cosas; por una parte es la limitación de nuestra facultad cognoscitiva e inevitable y por otra significa que la vida en la que estamos viviendo está sumergida en el engaño y la falsedad. Si con Kant no se cuestiona la veracidad del mundo fenoménico, puesto que no tenemos otros, con Schopenhauer vamos más lejos que eso. Toda nuestra cotidianidad y nuestro entorno se vuelven malévolos, están ahí engañándonos constantemente. La vida se vuelve, entonces, irremediabilmente, más un juego que una vida que realmente merezca o valga la pena vivirla. Para tratar de entenderlo, Schopenhauer vuelve a la idea de la esfera que hablamos anteriormente cuando nos referíamos a la conciencia mejor. Según Schopenhauer, la conciencia empírica se asemeja a la ardilla que corre en la esfera. Ya la conciencia empírica no es la apreciación de la superficie de la esfera como era antes. Ahora es el movimiento de nuestro apetito insaciable, el cual nos mantiene dando vueltas en la esfera sin parar y sin un fin claro que no sea el mero apetito y deseo de dar vueltas en la esfera. La conciencia empírica, tal y como la llevamos discutiendo hasta ahora, ya no es una conciencia que simplemente contempla su entorno con inocencia. Ahora está cargada de causa, la conciencia empírica nos engaña, es una falsedad puesto que es mera representación de lo representado. Si fuésemos a ver un esquema de lo que hasta el momento ha producido Schopenhauer, podríamos, probablemente, formularlo de esta manera.

Fórmula de la conciencia empírica schopenhaueriana:



No debemos olvidar que, a todo esto, existe para Schopenhauer una conciencia mejor que (ya veremos eventualmente si es así) ayuda al individuo a escapar de esta conciencia empírica. Por el momento, tenemos un mundo de fenómenos o impulsos que somos capaces de captar por medio de la acción intuitiva del entendimiento. Esto crea la posibilidad de una conciencia empírica cuando la razón entra en juego y va tratando con toda la información sobre la materia y los objetos que el entendimiento le otorga. Sin embargo, dicha conciencia empírica nos permite dos cosas, nos representamos el mundo exterior al yo, pero, a la misma vez, nos engaña haciéndonos creer que dicho entorno es la realidad cuando lo cierto es que no es más que un engaño, son objetos de los que sólo conoceremos su representación pero de los que no sabemos nada en realidad. Cada uno de nosotros recibe, mediante la conciencia empírica, la idea del color rojo, y cree conocer y saber lo que es el rojo. Sin embargo, dado que cada individuo tiene su propia conciencia y su propio yo, cada uno tiene una representación distinta o particular de lo que es el color rojo. Lo que sea el color rojo en sí no lo vamos a saber o por lo menos no lo sabremos a través de la información que nos otorga la conciencia empírica. Por lo tanto, la realidad se convierte, para Schopenhauer, en un engaño, en una farsa, en un juego y esto sólo puede causarnos sufrimiento. Vivir en un mundo de falsedad sólo es motivo de dolor.

No obstante, es la cosa en sí a lo que Schopenhauer quiere llegar, puesto que si conocemos la cosa en sí, aquello que mueve al mundo de los fenómenos, podremos entonces saber cómo escapar del engaño o por lo menos podremos intentarlo. Por el momento Schopenhauer llega a apuntar lo siguiente:

Somos así tan necios en lo teórico como lo somos constantemente en la práctica, ya que nos apresuramos de un deseo a su satisfacción y de un nuevo deseo a una nueva satisfacción, esperando en encontrar al final la felicidad; en vez de penetrar de una vez en nosotros mismos, liberarnos de todo querer y aferrarnos a la conciencia mejor.⁵⁶

Con esto nos acercamos a aquello que debe ser lo contrario a la conciencia mejor. El individuo debe escapar al querer, que representa una esclavitud, puesto que el ser humano siempre está queriendo algo y buscando la manera de satisfacerlo. Schopenhauer aún no le llama voluntad, como veremos más adelante, pero sí hace un acercamiento al identificar aquello que mueve al individuo, entiéndase el deseo de satisfacer un anhelo. Luego de ir adentrándose en la conciencia mejor, Schopenhauer se da cuenta de que es lo contrario a la voluntad, sin embargo aún no se había formulado que lo empírico sea la manifestación de ese querer, de la voluntad. Antes de conocer exactamente lo que es la voluntad, Schopenhauer puntualiza la negación del querer como una manera posible para alcanzar la conciencia mejor.

La voluntad, el querer desmesurado y que nunca se detiene, es para Schopenhauer motivo del dolor y del sufrimiento que ve en el mundo y de lo que se tiene que liberar. Poco a poco esa voluntad se irá convirtiendo, para él, en la cosa en sí; aquello que está en todas las cosas y que mueve a todas ellas a ser como son, sin dejar de ser aquello de lo que se tiene que

⁵⁶ *Ibid.*, p. 155. “Man war im Praktischen sind, wo wir vom Wunsch zur Befriedigung und dann zum neuen Wunsch eilen und so das Glück endlich zu finden hoffen; statt nu rein einziges Mal in uns zu gehn, vom Wollen uns loszureißen und im bessern Bewußtseyn zu verharren.”

escapar. Para entender la voluntad parte de la negación de la voluntad, pues cuando pretendía liberarse de ese querer desmesurado, del que nos hablaba antes, va comprendiendo que ese querer es la causa del sufrimiento, y es a su vez lo que está debajo de todo el mundo fenoménico. Coloca en el corazón del mundo el anhelo, el apetito, la voluntad. “El mundo en cuanto cosa en sí es una gran voluntad que no sabe lo que quiere; no sabe sino que sólo quiere, precisamente porque es voluntad y nada más.”⁵⁷

Con esto entramos en el punto más importante de la filosofía de Schopenhauer. Con este descubrimiento, se fija el rumbo de su filosofía. Se ha reconocido lo que mueve al mundo, aquello que explica el porqué de los fenómenos. A partir de ahí sólo hay que buscar la manera de movernos a la conciencia mejor, para escapar de ese mundo de la voluntad que en su desarrollo egoísta y natural, no deja espacio para el yo. La voluntad en Schopenhauer no es una representación más del mundo, ni es la simple voluntad que se nos presenta en el mundo de los fenómenos, en cuanto objeto. Si fuese una representación no podría ser entonces la cosa en sí, y de forma inversa, si es la cosa en sí, entonces ¿cómo es que la conocemos si ella no puede ser representación y por lo tanto no la entendemos, no la vemos representada? Schopenhauer, aunque ha dado con la voluntad como esa cosa en sí, tiene que explicar de qué manera se nos presenta esta revelación. ¿Cómo la voluntad puede ser la cosa en sí sin ser representación de ella y, a la misma vez, revelarse ante nosotros? La voluntad no puede ser entonces voluntad representada, sino más bien, una voluntad que provenga del interior.

Si recordamos un punto importante discutido anteriormente, ahora hay que volver a hacer notar que el yo no es simplemente el yo tal y como yo lo siento. Para Schopenhauer, si por una parte el yo es en cuanto yo mismo lo siento en mi interior actuando, por otra existe

⁵⁷ *Ibid.*, p. 169. “Die Welt als Ding an sich ist ein großer Wille, der nicht weiß was er will; denn er weiß nicht sondern will bloß, eben weil er ein Wille ist und nichts Andres.”

otro yo que es el yo de la representación. Nuestro yo ve representación en su entorno pero a la misma vez es una representación pues pertenece a ese entorno. Pero hay, según Schopenhauer, un momento en el que soy sólo yo y escapo de esa representación, en el que tengo un acceso al mundo que no es el de la representación. Si bien mi cuerpo, cuando lo veo, lo experimento, y con ellos sus acciones, es parte de la representación, también hay que notar que siento impulsos, dolores, emociones que sólo pertenecen a mi realidad, a mi yo, y que no se pueden observar como representaciones para los demás. Esa doble “identidad”, existe sólo en mí, pues sólo yo soy capaz de reconocer mi dolor, mi apatía, etc.

Cuando observamos el mundo nos damos cuenta, por causa de que se nos representa, de que ese mundo tiene tanto un yo exterior como un yo interior, por ejemplo, un cuerpo viviente. Ese cuerpo, con su forma y sus atributos físicos es, sin lugar a dudas, una representación de lo exterior. Sin embargo, además de la estructura física que se me hace evidente, otra cosa se hace igualmente evidente, puesto que dicho cuerpo tiene vida y, por lo tanto, ese yo interior se me hace evidente y presente como un algo que se encuentra dentro de lo exterior y que es por ello que tiene vida y movimiento. Sin embargo, cuando me observo a mí mismo, me doy cuenta del yo interior en una experiencia totalmente personal con ese yo. Me percató de que ese yo es a la vez el yo interior cuando yo mismo lo puedo evidenciar en mí. Gracias a darme cuenta de mi interioridad, de ese yo que se me hace evidente en mi experiencia, me doy cuenta de que en el otro y en las demás cosas ocurre exactamente lo mismo y que hay dentro de todas las representaciones un yo interior del que puede dar evidencia cada individuo en sí con su propio yo. Lo que Schopenhauer intenta es llevar la voluntad interior a formar parte de un todo, que es el mundo. Veo voluntad en mí, pues de la misma manera hay voluntad en el mundo. De igual forma que puedo percibir un yo en mí y que cada uno puede percibir ese yo dentro de su exterioridad.

Sin embargo, ¿no sería a través del sujeto y de su proceso de causalidad y de razonamiento de la manera en que podemos llegar a la conclusión de que si hay una voluntad en mí existe también una voluntad en todo el mundo? Éste es un punto que bien se le podría objetar a Schopenhauer, no obstante, es en ese punto que hace algo totalmente nuevo dentro de la filosofía de su época. Schopenhauer tiene que buscar la manera de conciliar esa existencia de la voluntad fuera del yo y aplicada a todo el mundo de alguna forma en que no se utilice la razón. Si buscara alternativas en otros sistemas filosóficos de su época todas ellas le iban a llevar necesariamente al sujeto y por ende al uso de la razón. La manera de resolverlo la encontraría en el hinduismo.

Herder y los románticos habían hecho las primeras incursiones en dicha religión. Schopenhauer en cambio, al leer sobre el hinduismo sintió que había encontrado una respuesta. Por eso dice entusiasmado luego de haber leído el *Oupekhat*:

¡Qué repleta está cada línea de un significado preciso y potente que lo penetra todo y le da coherencia! [...]En él, todo respira el aire de la India y de una existencia originaria próxima a la naturaleza. Y, ¡cómo se limpia el espíritu de todos los prejuicios judaicos inculcados desde la infancia y de toda esa filosofía esclavizada por ellos! Es la lectura más remunerativa y edificante (excluyendo el texto original) que uno puede hacer en el mundo: fue el consuelo de mi vida y lo será de mi muerte.⁵⁸

Schopenhauer estudió arduamente los *Upanishads*, que son tradiciones escritas de la enseñanza esotérica brahmánica prebudista. En ellos se llama “Maya” al devenir y al perecer del mundo, a todo el encadenamiento de sus formas.⁵⁹ De hecho, Schopenhauer se convenció

⁵⁸ Schopenhauer, *Sämtliche Werke, Op. cit.*, Vol. 5, p. 469. “Wie ist doch jede Zeile so voll fester, bestimmter und durchgängiger zusammenstimmender Bedeutung!... Alles atmet hier indische Luft und ursprüngliches, naturverwandtes Dasein. Und, wie wird hier der Geist rein gewaschen von allem ihm früh eingepflichten jüdischen Aberglauben und aller diesem frönenden Philosophie! Es ist die belohnendeste und erhebendeste Lektüre, die (den Urtext ausgenommen) auf der Welt möglich ist: sie ist der Trost meines Lebens gewesen und wird der meines Sterbens sein.”

⁵⁹ Cf. Bryan Magee, *The Philosophy of Schopenhauer*, Oxford University Press, New York, 1983, p. 316-321.

de que esta “Maya” y el “fenómeno” de Kant eran una misma cosa. También en los *Upanishads* Schopenhauer se encuentra con un término que corresponde a la voluntad vista de la manera en que él la veía. El “Brahma” es en el hinduismo el alma del mundo y para Schopenhauer si había una cosa que pudiera catalogarse de alma del mundo esta sería la cosa en sí, es decir, la voluntad. El Brahma en el hinduismo es la cosa de la que están hechos todos los seres vivientes, es a su vez lo que les impulsa a seguir viviendo, es lo que quieren y por eso lo buscan.⁶⁰ Schopenhauer tiene muy claras las correspondencias; si por una parte la “Maya” es representación, puesto que ya incluso lo comparó con los fenómenos de Kant, por otra parte el “Brahma” sería la voluntad, puesto que “la voluntad es la fuente y la esencia de las cosas”.⁶¹ De todo esto proviene el que comenzara a formarse su idea sobre el mundo como voluntad y representación. Las concepciones del hinduismo le parecieron correctas a Schopenhauer desde el comienzo. De hecho, una religión sin Dios para un filósofo con las ideas que tenía Schopenhauer era una muestra de que el camino trazado era sin duda uno que escapaba a cualquier duda.

Schopenhauer se iba adentrando cada vez más en la búsqueda de un lenguaje para sus ideas sobre la voluntad. Es por eso que se dirigió al hinduismo, pues veía en esta religión distintos conceptos que ayudarían a entender mejor y, sobre todo, a darle un lenguaje a su idea de una voluntad que desde el interior del yo se exterioriza. Hay que entender que, en la época en la que escribe Schopenhauer, el individuo se ha coertido en el centro de todo. Todo se explica en y con el individuo. Y aunque Schopenhauer estaba partiendo de la voluntad individual o del yo para explicar la voluntad del mundo, lo cierto es que esa voluntad del mundo se convertiría en la cosa en sí que habita en todas las cosas, incluyendo al individuo. Esto quiere decir que, eventualmente, una vez logre explicar la exteriorización de la voluntad,

⁶⁰ Cf. Ibid., p. 319.

⁶¹ Schopenhauer, *Der Handschriftliche...*, Op. cit., Vol. 2, p. 396. “Der Wille zum Leben ist die Quelle und das Wesen der Dinge.”

ésta se convertirá en la explicación del mundo fenoménico. Ese mundo de las cosas o de los fenómenos se da en Schopenhauer gracias a la voluntad que se encuentra en todas las cosas.

He llamado a la cosa en sí, a la esencia interior del mundo, con el nombre de lo que nos es conocido con más exactitud: voluntad. Sin duda se trata aquí de una expresión subjetiva, una expresión elegida por consideración al sujeto de conocimiento: pero esta consideración es esencial puesto que lo que transmitimos es conocimiento.⁶²

La respuesta de Schopenhauer, como decíamos antes, sigue estando en el individuo, pero de éste pasará luego a la voluntad. Sin embargo, la manera que tenemos para comprender esa voluntad es en nosotros mismos, pues es en nuestra individualidad que la experimentamos y que podemos luego comprenderla en el mundo. Por lo tanto, comprenderemos la voluntad sólo si nos comprendemos a nosotros mismos. Schopenhauer escapa de esta forma de la causalidad, puesto que la causalidad busca explicar los fenómenos y por eso encuentra esa explicación en el conocimiento. Él busca comprender la voluntad desde nuestra propia voluntad y haciendo uso del entendimiento. La voluntad no debe escapar del simple entendimiento de nosotros mismos por lo que no busca causalidad, sino que se convierte en un acto que realizamos por instinto. La voluntad actúa instintivamente en nosotros y en el mundo y por ello escapa de la razón.

Muy al contrario de como se veía y se entendía el concepto de voluntad en su época, Schopenhauer quería hacerlo algo innato. La voluntad hasta el momento podía entenderse como un querer algo a manera de objetivo o finalidad. Se hablaba de querer algún objeto que se había visto y que por lo tanto se anhelaba aquello. La voluntad perseguía objetos fenoménicos. De esta forma la voluntad ya se encuentra en mi mente antes de conducirme a la acción del querer. Sin embargo, Schopenhauer no la veía de esta forma. Con la voluntad se nace, no es algo que provenga del mero anhelo de los fenómenos del entorno. Podría

⁶² Citado en Safranski, *Schopenhauer...*, *Op. cit.*, p. 271.

incluir con ella conocimiento, pero no le es necesario este conocimiento, puesto que es impulso y por tanto instintivo. Nada tiene que ver con aquella voluntad que nos hablan filósofos anteriores. Como por ejemplo aquella voluntad de Hobes que intentaba otorgar a la naturaleza una voluntad con propósito, la cual todo lo quiere y anhela. Sobre esto nos dice Schopenhauer:

He ampliado mucho la extensión del concepto “voluntad” [...] Antes sólo se reconocía a la voluntad cuando iba acompañada de conocimiento y cuando un motivo determinaba, por tanto, su exteriorización. Pero lo que yo digo es que todo movimiento, toda configuración, todo impulso y todo ser es manifestación u objetividad de la voluntad; puesto que ésta es el en-sí de todas las cosas, es decir, el residuo que queda cuando prescindimos de que el mundo es también representación.⁶³

Es desde nuestro en-sí que podemos comprender el en-sí del mundo y ese en sí debe convertirse en la cosa en sí de un todo. Es decir, si dentro de nosotros podemos entendernos como voluntad, entonces podemos entender también que el mundo es voluntad. Somos voluntad en forma de un cuerpo, al igual que todas las cosas en el mundo fenoménico lo son. Lo que nos distingue de los objetos es la conciencia, pero no el ser voluntad, puesto que la voluntad es esa cosa en sí que habita en todo lo existente. Dice Schopenhauer citando a Spinoza: “Spinoza dice que la piedra movida por un impulso, si tuviera conciencia, creería que se movía por su propia voluntad. Y yo añado que la piedra tendría razón”.⁶⁴

Schopenhauer busca la respuesta a la cosa en sí kantiana en el sujeto del querer en lugar de buscarlo en el conocimiento del sujeto. Es la diferencia tan substancial y abismal que hay entre él y los demás poskantianos, pues aquellos se aferraron a la razón y hasta cierto punto la divinizaron. Schopenhauer otorga al instinto varias capacidades nuevas. Por una

⁶³ Schopenhauer, *Der Handschriftliche...*, *Op. cit.*, Vol. 1, p. 353. “Ich habe die Ausdehnung des Begriffs ‘Wille’ sehr erweitert... Mann erkannte nur da Wille, no ihn die Erkenntniß begleitet und also ein Motiv seine Aeüßerung bestimmt. Ich aber sage, daß jede Bewegung, Gestaltung, Streben, Seyn, daß dies Alles Erscheinung, Onjektivität, des Willens ist; indem er das Ansich aller Dinge ist, d.h. dasjenige was von der Welt noch übrig bleibt, nachdem man davon absieht, daß sie unsre Vorstellung ist.”

⁶⁴ Cf. Safranski, *Shopenhauer...*, *Op. cit.*, p. 274.

parte agregó el entendimiento, el reconocimiento del mundo fenoménico por parte del sujeto a lo instintivo; por otra parte, también añadió ahí e, incluso, colocó como base de todo el mundo representado a la voluntad, que también se encuentra en lo instintivo, puesto que es algo innato que está dentro de todas las cosas. No cabe duda, y esto lo veremos más adelante, el gran apoyo que esto representó para la filosofía de Nietzsche, quien fuera además su mayor y mejor seguidor, aunque luego hubiese una ruptura abrupta. Nietzsche celebrará, al igual que Schopenhauer, al individuo, pero al individuo desde su yo instintivo, que vive según sus impulsos y deseos. Por lo menos en este punto, aunque también en algunos otros, Nietzsche concordará con Schopenhauer. El sujeto no dejará de ser para Nietzsche un ser impulsado por lo instintivo.

Fichte, Shelling y Hegel partieron desde la conciencia para entender el resto de los fenómenos. Schopenhauer encuentra que es desde la voluntad que todo lo demás parte. Sin la voluntad no existiría el mundo, tampoco sería posible el movimiento en el mundo. Aquella filosofía de la reflexión había puesto la cosa en sí dentro de la razón, en el pensamiento; Schopenhauer la encuentra en la voluntad. Por ello, lo que queda detrás de toda representación no sería el yo, como es el caso de Fichte, o el espíritu, como es el caso de Hegel. Con Schopenhauer lo que queda es la naturaleza, pero no aquella naturaleza del mundo externo de la que nos hablaba Schelling o Rousseau, sino la naturaleza vivida dentro de nosotros, es decir, la voluntad. Si vivimos es porque somos voluntad de vivir.

Esta voluntad de Schopenhauer carece de objetivo, es un impulso ciego en movimiento circular; no justifica la esperanza y no se le puede confiar el proyecto de una razón histórica. La voluntad es el motor del movimiento, pero los trabajos que se ejecutan son servilios de esclavitud. En la forja de la voluntad no se fragua felicidad alguna para el futuro; por eso, es mejor escaparse a algún lugar donde resulte posible permanecer inactivo. Desde allí será incluso viable gozar del espectáculo. La voluntad schopenhaueriana es, de hecho,

mucho más activa que todos los “sujetos-espirituales” concebidos desde Fichte hasta Hegel, pero su actividad significa tormento sin redención futura: carece de promesas.⁶⁵

En aquella época, la filosofía estaba llamada a buscar la cosa en sí que tanto le debía a la filosofía kantiana, pero de la que nada se sabía aún. Todos habían apuntado al ser, Schopenhauer nos habla de una voluntad ciega que nada tiene que ver con el pensamiento y que a su vez está en todas las cosas. La esencia de la vida ya no es vivir, sino la voluntad de vivirla; una frase que, luego de entender lo que nos dice Schopenhauer, su contenido resulta redundante, puesto que vivir, visto de la forma en que lo ve Schopenhauer, ya es voluntad. La grandeza e importancia de este postulado principal en la obra de Schopenhauer estriba en que, por lo general, al hacernos la pregunta de ¿qué hay detrás del mundo fenoménico?, se iría inmediatamente a respuestas que implican a Dios, el espíritu, la razón o algún absoluto. Sin embargo, Schopenhauer rompe con todo ese esquema anterior al plantear su voluntad. Ya no se necesitarán ninguna de aquellas para explicarnos el mundo de los fenómenos. La voluntad escapa al individuo y, por lo tanto, a la representación. Todo lo representado es a su vez dependiente del sujeto, de la misma forma que el sujeto depende de los objetos. La voluntad, por tanto, escapa del sujeto, se coloca en lo instintivo para no ser representación. No se puede confundir la voluntad con la materia, ésta es aquello que hay al final de toda materia, lo que explica su movimiento, su forma, su ser. Entender que la voluntad es un objeto o una representación sería simplemente malinterpretar el concepto de Schopenhauer, puesto que somos voluntad incluso antes de representárnosla. La voluntad no es representación ni tampoco parte de la razón. El punto de partida de esta voluntad schopenhaueriana no es el sujeto del conocer, sino que su punto de partida es desde el sujeto del querer, un lugar que no sólo es distinto a la razón, sino que es prácticamente todo lo contrario. Lo que queda detrás de un objeto representado, y aquí incluimos también a los

⁶⁵ Cf. *Ibid.*, p. 294.

individuos, no es su espíritu, sino la naturaleza. Y esa naturaleza no es otra cosa que la cosa en sí, la voluntad. No es naturaleza como objeto exterior, sino naturaleza vivida dentro de nosotros. La realidad no está dirigida por la razón, sino por la voluntad. Con eso, por cierto, se explican aquellas palabras de Schopenhauer sobre Bonaparte cuando dice:

Bonaparte no es, en realidad, peor que muchos hombres, para no decir que la mayoría. Tiene el egoísmo que es completamente habitual: buscar el propio bien a costa de los demás. Lo que le distingue es sólo la mayor fuerza para dar satisfacción a esa voluntad [...] El hecho de poseer una fuerza tal, le hizo poner de manifiesto toda la maldad de la voluntad humana; y los sufrimientos de su época, la otra cara necesaria de la moneda, pusieron de manifiesto toda la desolación con la que está indisolublemente ligada la voluntad maligna, de la cual el mundo es la manifestación total.⁶⁶

Si la voluntad está en todo y en todas partes, entonces no cabe una posibilidad de cambio. La realidad se limita, como en el ejemplo anterior del que nos habla Schopenhauer, a ser lo que la voluntad desea hacer de ella, pues se convierte en el elemento común de toda realidad. Algo que puede llegar el ser humano es a la liberación de esa voluntad, a momentos en los cuales podamos romper con la atadura y los deseos de esa voluntad. Schopenhauer quiere llegar a la conciencia mejor, o sea, a la negación de la voluntad. Momentos en los cuales podamos librarnos de esa voluntad son los que nos proporcionarán la negación de la misma, la conciencia mejor. Hacia ahí llegaremos por medio de la reflexión filosófica y del arte, e incluso a través de la moral y de la ética, hacia la negación de la voluntad por medio del acto desinteresado y en donde la voluntad se disuelve. Entre la conciencia mejor y la conciencia empírica existe una contrariedad irreconciliable. Sin embargo, a partir del

⁶⁶ Schopenhauer, *Der Handschriftliche...*, *Op. cit.*, Vol. 1, p. 202. “Bonaparte ist wohl eigentlich nicht schlechter als viele Menschen, um nicht zu sagen die meisten. Er hat eben den ganz gewöhnlichen Egoismus sein Wohl auf Kosten Anderer zu suchen. Was ihn auszeichnet ist bloß die größere Kraft diesem Willen zu genügen... Dadurch daß ihm diese seltne Kraft beigegeben ist, hat er die ganze Bosheit des menschlichen Willens offenbart: und die Leiden seines Zeitalters, als die nothwendige andre Seite davon, offenbarten den Jammer der mit dem bösen Willen, dessen Erscheinung im Ganzen diese Welt ist, unzertrennlich verknüpft ist.”

momento en que Schopenhauer se encuentra con el concepto de la voluntad, aquel otro concepto de conciencia mejor pasa a ser la negación de la voluntad. Por lo tanto, la conciencia mejor se convierte ahora en dos cosas. En el principio es asombro, en el final es negación. A la conciencia mejor se llega a través del asombro, de manera desinteresada, sin el acoso de la voluntad, y es a través de ese asombro y ese desinterés que llegamos a la negación de la voluntad, a un momento en el que nuestros actos disfrutarán de la libertad que normalmente no tenemos.

La importancia y el auge que había tomado la razón, entre otras cosas, no permitieron que la filosofía de Schopenhauer triunfara. Todos los filósofos poskantianos habían dirigido su mirada hacia la razón, hacia el pensamiento como el lugar en donde se encontraba la cosa en sí. Si había una razón en el mundo, un fin último de las cosas, dónde más podría estar sino en la razón, elemento definitorio hasta entonces del sujeto. Schopenhauer no apunta a la razón ni a ninguna trascendencia visible. Para él el ser se convierte en voluntad ciega. La esencia de la vida es voluntad de vivir, por lo que si caminamos hacia la cosa en sí, nos encontraremos una sola cosa: la voluntad.

También la voluntad de Schopenhauer se aparta de la relación sujeto y objeto. El objeto siempre desaparece sin el sujeto y no podemos entender la voluntad como un objeto, puesto que la voluntad no depende del sujeto para existir. La voluntad existe en el mundo aunque haya o no un sujeto. De esta forma se aleja, a la misma vez, de los materialistas.

El absurdo básico del materialismo consiste, por tanto, en que su punto de partida es lo objetivo [...], mientras que, en verdad, todo lo objetivo, en cuanto tal, está múltiplemente condicionado por el sujeto cognoscente y por las formas del conocimiento a las que tiene como presupuesto; por lo que desaparece por completo en cuanto suprimimos el sujeto.⁶⁷

⁶⁷ Schopenhauer, *Sämtliche Werke, Op. cit.*, Vol. 1, p. 61. "Demnach besteht die Grundabsurdität des Materialismus darin, daß er vom Objektiven ausgeht..., während in Wahrheit alles Objektive, schon als solches,

En ese sentido, la relación sujeto y objeto pertenece al mundo de la representación, a una representación que sólo existe por deseos de la voluntad y a su vez ésta no depende para nada de dicha relación. Para Schopenhauer sólo podemos salir de este círculo si encontramos un punto desde el que podamos apresar el mundo al margen de la representación, fuera de la representación sujeto-objeto. El tener conciencia de dicho círculo debe ser un factor importante para ayudarnos a “buscar la esencia íntima del mundo, la cosa en sí, no ya en uno de los dos elementos de la representación [sujeto y objeto], sino en algo distinto por completo de la misma”⁶⁸. Por su puesto que al tener conciencia de dicho círculo y de la función de la voluntad, estamos entrando en el campo de la reflexión filosófica. En ese sentido, cuando intentamos romper con dicho círculo sujeto-objeto satisfacemos una curiosidad filosófica, nos alejamos de la voluntad y nos adentramos en la reflexión. Sin embargo, hay un camino más simple para llegar a la eventual negación de la voluntad. Dice Schopenhauer que si por una parte el mundo es mi representación y, por otra, la confrontación cotidiana con el mismo me indica algo más; las cosas no pasan a nuestro lado, sujetos cognoscentes, como mera representación, sino que despiertan en nosotros un interés que absorbe completamente nuestro ser. Hasta este momento el hecho de interesarse en algo o por algo era también una acción del conocimiento. Muy al contrario, para Schopenhauer el interés no surge del conocimiento, sino que le precede y nos abre otra dimensión totalmente distinta. Si este mundo es otra cosa además de mi propia representación, eso es aquello que hay detrás o debajo de él, para Schopenhauer es la voluntad. No hay nada más cierto sobre la representación del mundo que la voluntad que lo genera. La voluntad es la única realidad que no sólo tengo en la experiencia de mi propio cuerpo sino que también soy yo mismo. Mi propio cuerpo, según Schopenhauer:

durch das erkennende Subjekt, mit den Formen seines Erkennens, auf mannigfaltige Weise bedingt ist und sie zur Voraussetzung hat, mithin ganz verschwindet, wenn man das Subjekt wegdenkt.”

⁶⁸ Ibid., p. 68. “das innerste Wesen der Welt, das Ding an sich, nicht mehr in einen jener beiden Elemente der Vorstellung (Subjekt und Objekt, R.S.). sondern vielmehr in einem von der Vorstellung gänzlich Verschiedenen zu suchen.”

Me es dado de dos maneras completamente diversas: por una parte como representación de la intuición inteligente, como un objeto entre objetos [...]: pero, al mismo tiempo, de una manera completamente distinta, a saber, como ese algo que cada uno de nosotros conoce de manera inmediata y que es designado por la palabra voluntad.⁶⁹

Si por una parte soy parte del mundo de los objetos y de esa forma soy representación, por otra parte, y a la vez, soy la cosa en sí. Es a través de la autoexperiencia de mi propio cuerpo que me es posible experimentar lo que es el mundo además de ser mi propia representación. Schopenhauer deduce de la voluntad cualquier otra certeza del mundo. Hasta cierto punto acaba con la idea de Dios para explicar todo lo que acontece en el mundo, pues la voluntad se convierte en ese ser *realissimum*. Como único podemos afirmar que el mundo es otra cosa además de la representación que tengo del mundo es a través de la autoexperiencia del propio cuerpo.

Dado que lo que tengo de los demás es pura representación, hay que tirar de la analogía para poder aplicar esta fórmula a lo que está fuera de mi propia experiencia del cuerpo. Dice Schopenhauer:

Tendremos que suponer, pues, que, así como el cuerpo es por una parte representación, y en ese sentido pertenece a la misma clase que los demás objetos, por otra, cuando prescindimos de que éstos son representación del sujeto, el residuo que queda en cuanto esencia de los mismos tiene que ser idéntico a lo que en nosotros llamamos voluntad. Pues ¿qué otra clase de existencia o realidad podríamos atribuir a ese residuo del mundo corporal?, ¿adónde podríamos apelar para extraer los elementos que constituyen la realidad? Fuera de la voluntad y la representación nada nos es conocido ni nada resulta pensable.⁷⁰

⁶⁹ *Ibid.*, p. 157. “Auf zwei ganz verschiedene Weisen gegeben: ein Mal als Vorstellung in verständiger Anschauung, als Objekt unter Objekten...; sodann aber auch zugleich auf eine ganz andere Weise, nämlich als jenes Jedem unmittelbar Bekannte, welches das Wort Wille bezeichnet.”

⁷⁰ *Ibid.*, p. 149. “als einen Schlüssel zum Wesen jeder Erscheinung in der Natur gebrauchen und alle Objekte, die nicht unser eigener Leib, daher nicht auf doppelte Weise, sondern allein als Vorstellung unserm Bewußtsein gegeben sind, eben nach Analogie jenes Leibes beurteilen und daher annehmen, daß, wie sie einerseits, ganz so wie er, Vorstellung und darin mit ihm gleichartig sind, auch andererseits, wenn man ihr Dasein als Vorstellung

Esta analogía que nos hace Schopenhauer es básicamente todo lo que puede permitirse argumentar. Tenemos que atribuir a los demás objetos y seres esta doble naturaleza de representación y voluntad, puesto que de otra forma tendríamos que descartar todo como una simple representación. De ahí que podamos decir que la filosofía de Schopenhauer se aferra en este punto a la filosofía trascendental. Si todo nuestro mundo conocido y percibido se reduce a una representación nuestra, entonces tenemos que llegar allí en donde ni la percepción ni el conocimiento tienen algo que ver, es decir a la cosa en sí. Y esa cosa en sí en Schopenhauer, como ya hemos discutido anteriormente, es la voluntad. De esta forma, Schopenhauer intenta dejar claro que la voluntad de la que nos habla no pertenece al mundo de los objetos. Pues somos voluntad incluso antes del momento de representárnosla. Si al individuo se le quita la voluntad (voluntad ajena a nuestro yo, pero que suponemos que está ahí por analogía) se convertiría en un objeto entre objetos o una pieza más dentro de la cadena causal de los objetos. Dicha voluntad, por su parte, es un frenesí del que hay que temer, pues es un impulso ciego sin ningún tipo de conciencia. Podría estar acompañada por el conocimiento pero éste no forma parte en modo alguno de su sustancia. De este modo, en cuanto tenemos experiencia de nosotros en cuanto sujetos del querer, estamos extremadamente distantes de la contemplación en la que el yo se olvida de sí mismo y todas las pasiones, cualquiera de ellas queda anulada. Sin embargo, si logramos escuchar la voz de la voluntad en todas las cosas que están a nuestro alrededor, es porque nos encontramos en actitud contemplativa. Nuestro cuerpo, la experiencia de éste, tal y como decíamos antes, nos da las huellas del secreto del mundo, pero para contemplar todo el espectáculo de la voluntad tenemos que perder dicho vínculo con lo corpóreo, tenemos que ser ojo del mundo. Debemos

des Subjekts beiseite setzt, das dann noch Übrigbleibende seinem innern Wesen nach, das selbe sein muß, als war wir an uns Wille nennen. Denn welche andere Art von Dasein oder Realität sollten wir der übrigen Körperwelt beilegen? Woher die Elemente nehmen, aus der wir eine solche zusammensetzen? Außer dem Willen und der Vorstellung ist uns gar nichts bekannt, noch denkbar.”

salir de la representación y entrar en el ser. La contemplación no se da desde el afuera, pues pertenecemos a esa representación y no podemos contemplar desde afuera lo que se es, de la misma manera en que el ojo no se puede observar a sí mismo. Para entenderla hay que adentrarse y haberla experimentado en uno mismo.

Ya Schopenhauer nos había hablado de la contemplación que se da en la conciencia mejor. Es un estado de arrobamiento en donde nos olvidamos, o simplemente nos abandonamos del espacio, del tiempo y del yo. Alcanzamos ese estado en el momento en que dejamos de perseguir objetivos, o de querer dominar al otro, cuando hacemos algo por desinterés. En ese momento, dice Schopenhauer, “quedamos liberados del indigno apremio de la voluntad, festejamos el Sabbath de los trabajos forzados del querer y queda detenida la rueda de Ixión”.⁷¹ Si logramos salir, aunque sea por un instante, del ajetreo de nuestra propia vida podemos acercarnos a ese momento de contemplación carente de voluntad. No buscamos alejarnos de la voluntad, no es una cuestión trabajosa, es simplemente un estado de abandono, de dejarse llevar, de contemplar, es un estado puramente estético. ¿Dónde queda pues la filosofía en todo esto? ¿Dónde queda el trabajo del propio Schopenhauer? Pues, como podría esperarse, nos dice Schopenhauer que el trabajo del filósofo no es otra cosa que plasmar en conceptos lo que se aprehende al conseguir este estado interior de la contemplación. “La filosofía nunca puede hacer más que interpretar y explicar lo que está a la mano, convertir en un conocimiento claro y abstracto de la razón la esencia del mundo...”⁷² Cuando el conocimiento se libera de la voluntad, es auténtica actividad metafísica, no es otra cosa que la actitud estética ante la vida. El mundo se transforma en espectáculo y se contempla con placer desinteresado. Esta actitud estética nos acerca al mundo del arte y a la

⁷¹ *Ibid.*, p. 280. “Des schönsten Willensdranges entledigt, wir feiern den Sabbath der Zuchthausarbeit des Willens, das Rad de Ixion steht still.”

⁷² *Ibid.*, p. 520. “Die Philosophie kann nirgends mehr tun, als das Vorhandene deuten und erklären, das Wesen der Welt, welches *in concreto*, d.h. als Gefühl, jedem verständlich sich ausspricht, zur deutlichen, abstrakten Erkenntniß der Vernunft bringen.”

función del artista. Con Schopenhauer el artista se engrandece, se convierte en el portador de la liberación de la voluntad. Se escapa de la voluntad quien se envuelve y apasiona desinteresadamente y al actuar de manera desinteresada no responde a los designios de la naturaleza, de la voluntad.

El goce de todo lo bello, el consuelo que proporciona el arte, el entusiasmo del artista, que le permite olvidar los cuidados de la vida [...] todo eso se basa en que [...] el en-sí de la vida, la voluntad, la existencia misma, es un padecimiento continuo, en parte fastidioso, en parte horrible; la misma cosa, en cambio, contemplada como representación pura, o reproducida por el arte y libre de tormento, proporciona un espectáculo lleno de significación.⁷³

El abandono de la vida por lo que causa asombro y apasiona es para Schopenhauer la manera de escapar de los brazos de la voluntad. De esta forma el artista, y más que todo el artista que dedica toda su vida al trabajo estético, hace de su vida una obra arte. Es por ello que si vemos el arte como el vehículo de la salvación, el artista se convierte en un santo, en aquel que da su vida por aquello que hace, en este caso, desinteresadamente.

Como veremos más adelante Nietzsche recogerá de aquí la filosofía de Schopenhauer y convertirá al artista en un superhombre. Para Nietzsche también será importante la actitud estética ante la vida y es el arte quien es capaz de llevar al individuo a su máximo desarrollo. El mundo dejará de ser un lugar habitable y sólo será soportable en cuanto fenómeno estético. Colocado entre el genio creador y el individuo receptivo, el arte es al propio tiempo el efecto y la causa de la emancipación del puro intelecto respecto a la voluntad.⁷⁴ En Nietzsche la voluntad de Schopenhauer se transforma en “voluntad de poder”, por lo que la actitud estética seguirá siendo la fórmula para escapar de ella. Con Schopenhauer, y luego con Nietzsche, es

⁷³ *Ibid.*, p. 372. “Der Genuß alles Schönen, der Trost, den die Kunst gewährt, der Enthusiasmus des Künstlers, welcher ihn die Mühen des Lebens vergessen läßt... dieses Alles beruht darauf, daß... das Ansich des Lebens, der Wille, das Dasein selbst, ein stetes Leiden und teils jämmerlich, teils schrecklich ist; dasselbe hingegen als Vorstellung, rein angeschaut, oder durch die Kunst wiederholt, frei von Qual, ein bedeutsames Schauspiel gewährt.”

⁷⁴ Cf. Georg Simmel, *Schopenhauer y Nietzsche*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2005, p. 95.

la primera vez en que lo estético se eleva al campo de lo santo. La vida sólo se justifica por lo estético, por lo que agrada sin interés, tal y cómo le llamó anteriormente Kant. También se verá, a partir de estos dos filósofos, como el artista moderno pasa a ser una figura cuya vida cobra igual importancia, y en ocasiones mayor, que su obra. Pues el arte es el eslabón perdido, el arma con que se escapa de la voluntad; la actitud estética es la negación de la voluntad. “La filosofía”, dice Schopenhauer, “ha ensayado soluciones inútilmente durante tanto tiempo porque buscaba por el sendero de la ciencia en vez de buscar por el camino del arte.”⁷⁵ Si contemplamos filosóficamente el mundo, si el filósofo realiza su trabajo contemplativo, es porque le contempla estéticamente, o sea, liberado de la voluntad. Y si un filósofo es un contemplador, un contemplador sólo contempla lo que es un espectáculo. Por lo tanto el mundo se convierte en un constante espectáculo del que, desinteresadamente, disfruta el contemplador, es decir, el filósofo. Por otra parte, también esa contemplación genera lo que Schopenhauer dice que son “ideas”. Una idea ya no es un objeto del pensamiento, como podría entenderse anteriormente. Ahora las ideas son figuras del mundo intuitivo vistas desde la perspectiva de la contemplación. De esta forma, el filósofo se limita a interpretar o traducir sin más su manera de ver las cosas a otro lenguaje, el lenguaje de los conceptos. Para Schopenhauer el filósofo se encuentra, entonces, entre el arte y la ciencia. Por lo tanto, los conceptos son mera interpretación o traducción de lo que hay en el mundo de la contemplación. Con esto se aleja mucho más del pensamiento de su época en donde los conceptos eran la base de todo el conocimiento. Para Schopenhauer los conceptos pasan a ser interpretación y es la intuición aquello que nos aproxima a la verdad. Es por eso que el arte nos acerca más a la verdad que la filosofía. Como ya hemos visto anteriormente, la filosofía de Schopenhauer no será de mucha importancia durante su época, puesto que va en contra de las ideas de otros pensadores que, para aquel tiempo, gozaban de mayor exposición. Sin

⁷⁵ Schopenhauer, *Der Handschriftliche...*, *Op. cit.*, Vol. 1, p. 154. “Die Philosophie ist so lange vergeblich versucht, weil man sie auf dem Wege der Wissenschaft, statt auf dem der Kunst suchte.”

embargo, esta supremacía de lo intuitivo sobre lo racional o del arte sobre la filosofía tomará gran auge en los años posteriores a su muerte y será una gran influencia en escritores, músicos y filósofos como Nietzsche, Wagner, Mann, Proust, Kafka y Samuel Beckett, entre otros.

La voluntad de la que nos habla Schopenhauer nos recuerda un poco a aquella voluntad de la que algunos siglos antes nos había hablado Thomas Hobbes. Pues un individuo dominado por la voluntad o por la volición sólo puede permitirse continuos actos de egoísmo. Y la sociedad en que dicho individuo se desenvuelve puede compararse a una guerra, cada individuo luchando porque se realice el deseo de su propia voluntad. Hobbes fue un adelantado a su época y sin duda alguna una gran influencia a la hora de Schopenhauer poder llevar la voluntad del individuo a la sociedad o al sistema que regula dicha sociedad. Si Schopenhauer nos había dado una discusión a profundidad de los orígenes de la voluntad dentro de cada individuo, cuando esa voluntad se lleva a la práctica y se hace exterior al individuo, se acerca con su discusión a aquella que antes había realizado Hobbes sobre la voluntad. En una época en donde Dios ocupaba el primer puesto y era la explicación a todo lo que rodeaba al hombre, Hobbes plantea una visión totalmente materialista de las cosas.

El universo, que es la masa de todas las cosas que existen, es corpóreo, es decir posee un cuerpo perceptible; y posee las dimensiones de magnitud, profundidad, tamaño, etc. De la misma manera que cada parte del cuerpo es cuerpo, todo el universo también es cuerpo y tiene dimensiones. Consecuentemente, todo las partes del universo son cuerpo y lo que no es cuerpo no es parte del universo. Y como el universo lo envuelve todo, aquello que no es parte de él no es nada y no se encuentra en lugar alguno.⁷⁶

Para Hobbes aquellos conceptos filosóficos y teleológicos que hablaban de substancia incorpórea eran contradictorios por sí mismos y no significaban absolutamente nada. Cuando

⁷⁶ Thomas Hobbes, *Leviathan*, Penguin Books, London, 1985, p. 689.

le era preguntado de qué manera entendía entonces a Dios, se limitaba a decir que el ser humano era incapaz de entender y más aún de explicar algo como Dios, pues tal cosa no era posible a sus habilidades. Pues para Hobbes, al igual que más tarde lo sería para Schopenhauer, las cosas de este mundo se explican por las cosas de este mundo. De esa forma, además, lograba establecer sus verdaderas teorías sobre el mundo que nos rodea. Por lo que podemos afirmar que Hobbes estaba ya sentando bases que el pensamiento moderno se encargaría de desarrollar más plenamente.

Al establecer que todo lo que existe en el universo es materia, Hobbes comenzó a ver todo aquello que se mueve, incluyendo al ser humano, como una maquinaria, el universo entero se vuelve una gran máquina. De hecho, podemos afirmar que es Hobbes el primer filósofo que le otorga al universo tal materialismo y esta visión mecánica de la naturaleza, pues dicha visión también afectará la psicología y el comportamiento del ser humano. Hobbes comienza a observar la mente humana como una máquina en donde cada pensamiento, cada proceso mental tenía que entenderse como un constante movimiento de materia en la cabeza del ser humano. Grandemente influenciado por las ideas de Galileo, Hobbes veía que todo el mundo era materia en movimiento constante y esto se volvió su principal línea de pensamiento, aquella desde la que partirían las demás explicaciones. La casualidad en el mundo material y mecánico tomaba la forma de un empujón⁷⁷; y era de esta forma que, según él, ocurrían los cambios. Hobbes lleva esto también a la psicología, es decir a la mente humana. Toda motivación psicológica era vista por él como una especie de empujón que se traducían en una aprobación o en un rechazo. La mente humana se encargaba, entonces, de este proceso de decidir entre la aversión y la aceptación. En otras palabras, querer o no querer, amar u odiar, etc. Nos dice Hobbes que, si observamos, el ser humano va a hacer esto

⁷⁷ Hobbes se refiere al término “push” en su obra que aquí traduciremos como “empujón”, lo que es en el ámbito físico un movimiento no causado por el objeto en el que se produce el movimiento, sino por algo externo a éste.

durante toda su vida, sin detenerse, hasta el momento de su muerte. Entre la volición y la repulsión se mueve la vida, y es el miedo a la muerte la repulsión más grande del ser humano, pues no puede hacer nada para evadirla.

Es este miedo a la muerte, nos dice Hobbes, aquello que nos impulsa a crear sociedades. Sin una sociedad, esto quiere decir sin reglas, ni orden, ni justicia, el mundo sería una guerra del hombre contra el mismo hombre en donde sólo triunfaría la violencia. Cada ser humano se ve impulsado por sus voliciones y repulsiones, por lo que se pasa la vida tratando de alcanzar aquello que le dicta la voluntad, aquello que desea y rehúye de lo que no quiere. Por lo tanto, el mundo se reduce a la voluntad del individuo tratando de realizarse. Pero si todos los hombres intentan realizar o llevar a cabo sus particulares voluntades, no podrían evitarse las injusticias y las guerras de cada voluntad tratando de imponerse sobre las otras. Y es esto, según Hobbes, lo que explica el movimiento del mundo, distintas voluntades buscando la satisfacción. Sin embargo, es aquí donde entra la función del sistema político y de la formación de sociedades. Tiene que existir en la sociedad un sistema político que vele porque ninguna voluntad vaya por encima de la de otros, y que se creen leyes y castigos para quienes no las cumplan que hagan que el ser volente no quiera romper las leyes y calme su voluntad. Todos los individuos dentro de una sociedad tienen que estar de acuerdo con darle el poder a una autoridad central cuyo trabajo sea imponer la ley y castigar severamente a quienes no la cumplan. Para que estas autoridades sean factibles tienen que poseer más poder que cualquier otro individuo dentro de la sociedad. Es, según Hobbes, la única manera de garantizar la libertad y la seguridad a los individuos que forman la sociedad. Pero esto quiere decir que cada hombre debe actuar hacia otros hombres con la misma libertad que quiere que los otros actúen sobre él. Hobbes siempre fue muy claro al establecer que esta autoridad puede ser una persona o un grupo de personas y que no obtiene su poder de ningún dios, ni a manera de herencia, sino a través de los mismos hombres que son quienes le eligen. A su vez,

la gente coloca esta autoridad para asegurar su propio bienestar, intereses y seguridad, por lo que nunca dejará de ser un acto de la voluntad. No se le concede el poder a un soberano a manera de gratificación sino por el bienestar de cada uno de los individuos que le eligen. La volición en los individuos da movimiento al mundo, pero Hobbes señala que si se llegaran a tratar de imponer todas las voluntades reinaría el caos y con ello justifica el aparato político.

Tal como ocurre en Hobbes, el Estado se vuelve algo importante para Schopenhauer. Si bien es cierto que hay asuntos en los que no apoya la intervención del Estado, como es el caso de la educación, por otro lado, ese Estado se hace necesario para mantener en orden las diferentes voluntades individuales tratando siempre de realizarse de manera egoísta. Sin el Estado no habría orden, por lo que se vuelve una institución defensiva obligada a utilizar la fuerza. Para Schopenhauer no es tan importante la justicia, sino el no padecer injusticias. El individuo, envuelto en los caprichos de la voluntad tiene que permanecer amenazado de alguna forma por el Estado para que no invada los terrenos de otras voluntades. De esta forma también se le protege a él de otros individuos con otras voluntades. Para Schopenhauer el Estado no se encarga, entonces, de mejorar al individuo, cosa de lo que es incapaz puesto que éste nunca va a dejar de ser voluntad, pero sí le protege de sí mismo. Nos dice Schopenhauer que el Estado:

Está constituido además con el presupuesto correcto de que la moralidad pura, es decir, el actuar justamente por razones morales, no es algo que quepa esperar de la generalidad de los individuos, en caso contrario, él mismo sería superfluo. De modo que el Estado no va dirigido contra el egoísmo, sino sólo contra las consecuencias desventajosas del mismo, las cuales proceden de la multiplicidad de individuos egoístas actuando entre sí y que perjudican por tanto su bienestar. El Estado procura tal bienestar.⁷⁸

⁷⁸ Schopenhauer, *Sämtliche Werke, Op. cit.*, Vol. 1, p. 472. “Rechthandeln aus moralischen Gründen, nicht zu erwarten ist; außerdem er selbst ja überflüssig wäre. Keineswegs also gegen den Egoismus, welche aus der Vielheit egoistischer Individuen ihnen allen wechselseitig hervorgehn und ihr Wohlsein stören, ist, dieses Wohlsein bezweckend, der Staat gerichtet.”

La moralidad no compete al Estado sino al individuo, como ya veremos más adelante. Para Schopenhauer, lo que deciden los ciudadanos en su interior sólo compete a ellos, por lo que el Estado es sólo una fuerza exterior que sólo interviene si las consecuencias de los actos de individuo afectan en las libertades de los otros. De esta forma, no se dirigen las funciones del Estado en contra del egoísmo de la voluntad, sino en contra de las consecuencias desventajosas del mismo. Al Estado no le conciernen en lo más mínimo la conciencia y la voluntad, pues su acción se dirige a los hechos que acontecen, a lo real. Sólo podrían ser utilizados por el Estado si dichos actos de la conciencia y de la voluntad ayudan a esclarecer algún hecho o comportamiento del individuo. Si, por alguna razón, un individuo decidiera pensar constantemente en quitarle la vida a otro individuo, el Estado no puede hacer nada al respecto, pues ese individuo es dueño de sus pensamientos. Sólo puede confiar en que el miedo al castigo haga que ese pensamiento no se vuelva un hecho real. Es ésta la función del Estado, velar que los actos egoístas de la voluntad que se vean hechos realidad y en los cuales se afecte otro individuo sean castigados fuertemente. De manera que dicho castigo sea mayor que el placer que causa una voluntad satisfecha y que, de este modo, todo individuo, al pensar en el posible castigo, se inhiba de cometer un acto de egoísmo.

El Estado no da sentido a la vida, sino que es sólo una maquinaria necesaria y útil al individuo. Contrario al pensamiento romántico sobre el Estado, en donde parecería que éste posee alma y que los individuos son sus súbditos, para Schopenhauer la libertad de pensamiento va en primer orden, muy por encima de la autoridad del Estado. Es, precisamente, mediante la libertad de nuestro pensamiento que, como veremos más adelante, debemos alcanzar lo moralmente correcto.

Sin embargo, y volviendo a la negación de la voluntad de la que nos hablaba Schopenhauer, la que sólo el individuo y no el Estado ni la sociedad puede lograr, nos damos cuenta de que la misma sólo llega a través de la propia voluntad. Si hay negación de voluntad

es porque la propia voluntad lo hace posible, pues todo en el mundo es voluntad. El arte nos permite a los observadores y, más aún, al artista un instante de ausencia de voluntad. El momento de creación y el de la contemplación de la obra de arte culminada son ambos estados de ausencia de voluntad. No obstante, si esto es posible, la negación de la voluntad, es sólo posible por medio de la propia voluntad. Pues tal y como nos dice Schopenhauer, la voluntad es nuestro propio ser y es el ser del mundo y, aunque no disponemos de ella a nuestro antojo, sin ella el mundo no es posible. “Del mismo modo que el conocimiento del que procede la negación de la voluntad es intuitivo y no abstracto, hay que decir también que la expresión perfecta de esa negación no se halla en los conceptos abstractos sino en los reales.”⁷⁹ Dado que la voluntad es todo lo que nos rodea, sólo la veremos negada en el momento en que se vuelva contra sí misma. O sea, cuando observamos un objeto en el mundo de lo real, ese objeto tiene la capacidad de producir en nosotros cierto interés. Cuando alcanzamos ese momento contemplativo en donde ningún interés egoísta influye, la voluntad desaparece o se transforma en otra cosa, pero simplemente deja de ser lo que era, deja de influir en lo que el individuo desea. Por lo tanto se niega por ella misma, puesto que aquella negación se genera en el primer momento en el mundo de los fenómenos, de los cuales la voluntad es la cosa en sí.

Sin embargo, ¿existe además del arte algún otro modo del ser humano alcanzar la negación de la voluntad, aquella conciencia mejor? El arte nos allana el camino hacia la contemplación, un estado al que accedemos a través de la creación o la admiración ante lo observado. No obstante, somos capaces de actuar desinteresadamente cuando en nosotros nos vemos impulsados a actuar por un sentimiento de compasión. Darme cuenta de mi voluntad me lleva a reconocer que en los demás también hay voluntad. Luego, si me doy cuenta de que

⁷⁹ *Ibid.*, p. 521. “Wie die Erkenntnis, aus welcher die Verneinung des Willens hervorgeht, eine intuitive ist und keine abstrakte; so findet sie ihren vollkommenen Ausdruck auch nicht in abstrakten Begriffen, sondern allein in der Tat.”

el padecimiento de mi voluntad, es decir, de la vida misma, es doloroso y difícil quiere decir que los demás también sufren de dicho padecimiento al igual que yo. Este sentimiento puede llevar al individuo a un acto de compasión en donde, nos dice Schopenhauer, se niega la voluntad pues dejamos de estar sometidos al *principium individuationis*, dejamos a un lado el egoísmo de la voluntad y nos acercamos a los otros. El ser humano se reconoce a sí mismo en cada ser y se compadece por el dolor que también éstos padecen. Cuando sentimos compasión hacia el otro la voluntad no deja de operar, ella sigue obrando sobre nosotros, sin embargo, ya no ejerce su fuerza hacia nosotros mismos, sino que la voluntad sale de nosotros hacia fuera y no distingue entre lo propio y lo ajeno.

Cuando ante los ojos de un ser humano se disipa en tal medida el velo de Maya, el *principium individuationis*, que ya no hace la distinción egoísta entre su persona y la ajena [...]; entonces se sigue de forma automática que tal ser humano, habiendo reconocido en todos los seres su yo más íntimo y verdadero, tiene que considerar como propio el sufrimiento sin fin de todo lo viviente y apropiarse así del dolor de todo el mundo. Ningún padecimiento le resulta extraño.⁸⁰

Quien está preso o bajo la influencia del *principium individuationis* de la voluntad sólo puede reconocer cosas individuales, cosas sobre su persona. Sin embargo, el que se compadece alcanza un estado de renuncia voluntaria, de resignación, de verdadera serenidad y absoluta ausencia de voluntad. De ahí que para Schopenhauer el santo fuese la figura a emular o alcanzar. El santo se niega a sí mismo para escapar de dicha voluntad, para compadecerse con el otro y, sobre todo, para alcanzar un estado fuera de los campos de la voluntad, haciendo aquello que ama y haciéndolo desinteresadamente. Es por eso que dichos actos nada tienen que ver con la razón, sino que son más bien obra de lo intuitivo. A través del acto intuitivo de

⁸⁰ *Ibid.*, p. 514. “Wenn nämlich vor den Augen eines Menschen jener Schleier der Maja, das principium individuationis, so sehr gelüftet ist, daß derselbe nicht mehr den egoistischen Unterschied zwischen seiner Person und der fremden macht..., dann folgt von selbst, daß ein solcher Mensch, der in allen Wesen sich, sein innerstes uns wahres Selbst erkennt, auch die endlosen Leiden alles Lebenden als die seinen betrachten und so den Schmerz der ganzen Welt sich zueignen muß. Ihm ist kein Leiden mehr fremd...”

compadecernos desinteresadamente por el otro alcanzamos la conciencia mejor y, sin embargo, no es esto un triunfo sobre la voluntad de vivir, sino una manera de suprimirla, de evitar que dicha voluntad se exprese en nuestros actos. La voluntad sigue operante, pero al no estar dirigida en un acto egoísta sobre mi propio bienestar la suprimimos al momento en que la dirigimos al bienestar del otro. Schopenhauer nos enseña otro camino, el camino de la santidad, el camino del asceta, el cual por otra parte nunca practicó. De hecho casi podríamos decir que lo evitó. Por eso tendríamos que volver al arte y al artista para encontrar al verdadero santo schopenhaueriano. Tendríamos que decir que si el arte nos agrada desinteresadamente y que ese agrado nos saca de los brazos de la voluntad, entonces el verdadero santo es aquel que hace de su vida una obra de arte, aquel que dedica toda su vida a aquello que ama y que lo ama sin ningún interés particular. Ser espectador de la belleza del mundo, algo que Nietzsche también supo hacer muy bien, es la actitud a la que nos invita Schopenhauer para enfrentarnos a la voluntad. Él mismo fue un espectador y conoció de esta forma el camino hacia la negación de la voluntad, ese camino es el momento del arte, y en todo caso, al igual que en Nietzsche más adelante, la música. Es en la música en donde la cosa en sí se nos presenta en su estado puro, es decir, sin materialización; desaparece el mundo de los fenómenos. Incluso Schopenhauer llega a afirmar que la música se distancia del mundo de los fenómenos a tal punto que aquellos desaparecen y que, si el mundo fenoménico desapareciera del todo, la música continuaría existiendo sin necesidad de aquel. La música es el mundo sin cuerpo, con ella la cosa en sí se pone a cantar.

Sin embargo, ¿escapa con esto Schopenhauer de la voluntad? Lo cierto es que no. Si por una parte se nos ofrece la posibilidad de la compasión, hay que ver que no entramos en un mundo sin voluntad al actuar de manera compasiva, sino que por un momento logramos suprimirla. De igual forma, con la otra posibilidad que nos ofrece, entiéndase el arte, tampoco escapamos de esa voluntad, sino que ésta ha perdido, por algunos instantes, su poder

arrollador. Alcanzamos una negación de la voluntad precisamente porque ésta se encuentra allí. En otras palabras, no escapamos del “como si” kantiano, sino que vivimos “como si” no hubiera voluntad, y negamos la voluntad “como si” pudiéramos escapar de ésta.

Schopenhauer está cerca del santo, cerca del asceta y cerca del artista consagrado, pero será ciertamente Nietzsche quien logre señalar el camino de cómo llegar hasta allí. Schopenhauer se mantiene alejado de una vida totalmente entregada a la santidad, al éxtasis del arrobamiento estético, de vivir para ello. Nietzsche llegará aún más lejos a través del arte, por lo que éste no será, como en Schopenhauer, el último escalón. La presencia de lo bello en el alma del artista, esa experiencia estética, le ayuda a escapar de la voluntad, el artista hace hablar a la naturaleza, le ayuda a expresarse. Pero Nietzsche hará de esto una forma de vida, cosa que también hará con su propia vida. Schopenhauer, por el contrario, no llegará a esa culminación total del artista porque precisamente, y tal como más adelante señaló

Kierkegaard sobre él, no vivió exactamente aquello que enseñaba. Sí se sentía capaz de escapar de la voluntad, o más bien de suprimirla, en aquellos momentos en que escribía filosofía, pero ello no pasaría de ahí, de una mera supresión de lo, a la suma, inevitable.

“Escribí sólo lo que se representaba en mí durante esos momentos de conocimiento, despojados por completo de voluntad, siendo yo mero espectador y testigo, y utilizándolo luego en mi obra.”⁸¹ Para Schopenhauer el santo no tiene que ser filósofo ni el filósofo tiene por qué ser un santo. La filosofía sólo se limita a mostrar la imagen de la esencia del mundo de la misma forma que un pintor o un escultor representan la belleza del mundo sin tener que ser ellos mismos bellos. Cuando dejamos de ser voluntad se nos abre el secreto manifiesto del mundo, es decir, la omnipresencia de esa misma voluntad. Partimos de la voluntad, escapamos de ella para darnos cuenta de que está en todas partes, incluyendo nuestra negación de ella. Sin embargo, en esto consiste el descubrimiento de Schopenhauer y hasta

⁸¹ Schopenhauer, *Der Handschriftliche...*, *Op. cit.*, Vol. 3, p. 209. “Nur was in solchen Momenten ganz willensreiner Erkenntniß in mir sich darstellte, habe ich als bloßer Zuschauer und Zeuge aufgeschrieben und zu meinem Werke benutzt.”

ahí nos llevarán sus reflexiones; es un descubrimiento que sólo se le ofrece al que se aparta de la voluntad. La voluntad desaparece del sujeto para surgir ahora en el objeto con gran claridad. Nietzsche llegará aún más lejos al concebir la vida como fenómeno estético. Pues si la contemplación nos da la oportunidad de suprimir la voluntad, entonces hay que buscar la manera de hacer esta experiencia una mucho más completa y duradera. Nietzsche recoge este punto y se dirige hacia un punto al que Schopenhauer no quiso nunca llegar: las fiestas de Dionisio. Schopenhauer concibe la verdad como una que se contrapone a la vida (negación de la voluntad). Nietzsche da un vuelco a la voluntad y busca la verdad que ésta envuelve, es decir, el poder de la vida. Y llevará la misma a donde Schopenhauer nunca lo hizo, a los caminos de Dionisio, llevar lo instintivo a su realización máxima, no a su negación.

Schopenhauer fue mucho más pesimista y su pesimismo nace allí en donde se vuelve una filosofía contra la vida. Al haber equiparado la vida con la “cosa en sí” kantiana y, a su vez, identificado la misma con la voluntad, ya no nos queda la vida, sino la voluntad de vivir. Es la voluntad la que domina el mundo de la representación. De hecho, el propio Schopenhauer nos dice que: “Conocer la cosa en sí es una expresión contradictoria, porque todo conocimiento es representación. Y cosa en sí significa precisamente la cosa en cuanto no es representación”⁸². La existencia precede a la esencia, pues la voluntad de vivir precede al conocimiento. La cosa en sí para Schopenhauer es voluntad porque precisamente es voluntad lo que observamos para que se dé el acto intuitivo. Nos dice Schopenhauer:

Pero, precisamente porque la voluntad es la exteriorización más inmediata de la cosa en sí, se sigue de manera ostensible que, si pudiésemos aproximarnos del mismo modo a las restantes manifestaciones de la misma, si su conocimiento alcanzara el mismo grado de claridad e inmediatez que tiene nuestra voluntad, se representarían

⁸² *Ibid.*, p. 778. “Das *Ding an sich erkennen* – ist ein Widerspruch, weil alle Erkenntniß *Vorstellung* ist, *Ding an sich* aber bedeutet das *Ding*, sofern es nicht *Vorstellung* ist.”

en nosotros precisamente como voluntad. Esto es lo que me da derecho a decir que la esencia interior de cada cosa es voluntad, o que la voluntad es la cosa en sí.⁸³

La voluntad, por tanto, precede al conocimiento, el cual cumplirá un papel secundario y de súbdito ante aquella. Afirmar que las cosas provienen del intelecto es decir que las cosas habrían existido antes de existir la realidad. Hagamos lo que hagamos, aquello a lo que Kant llama “fenómenos” y que Schopenhauer llama “representaciones” será siempre una realidad que percibimos para nosotros o actuante sobre nosotros. Eso no cambia el hecho que le otorguemos una realidad independiente, pues suponemos que poseen la misma realidad que nosotros, aunque sólo sea un supuesto. Pues nunca lo otro poseerá tanta realidad como nosotros para nosotros mismos. De esta forma actuamos bajo el supuesto de que si en nosotros opera la voluntad, también lo hace sobre los objetos que habitan nuestro entorno. La voluntad es un desconocido que Schopenhauer coloca detrás de todo y que constituye nuestro propio ser. La filosofía poskantiana ya había identificado ese desconocido con el yo, como lo hizo Fichte, y con el espíritu, tal y como lo hiciera Hegel. Sólo nos podemos apropiarnos o entender el ser mediante el conocimiento, pues el ser es de su misma especie. Sólo un yo consiente de sí mismo logra su plena autoconciencia, y sólo un espíritu realizado, que se entiende parte de un mismo mundo puede ser completamente libre.

1.4 Adversidad a las ideas de Schopenhauer

No obstante, Schopenhauer se adelantó a su tiempo y ello le consiguió el rechazo de muchos y el desconocimiento de su obra por parte otros. Él sabía muy bien de esto y por eso

⁸³ *Ibid.*, p. 36. “Aber eben weil der Wille die unmittelbarste Erscheinung des Dinges an sich ist; so folgt offenbar, daß wenn die übrigen Erscheinungen des Dinges an sich uns eben so nahe gebracht würden, also ihre Erkenntniß zu demselben Grade von Deutlichkeit und Unmittelbarkeit erhoben würde als unser Wille, *sie sich eben so darstellen würden als der Wille in uns*. Daher bin ich berechtigt zu sagen, das innre Wesen in jedem Dinge ist Wille, oder Wille ist das Ding an sich.”

nos dice en un escrito de 1820: “Mi época no constituye el ámbito en el que se ejercerá mi influencia; es sólo el suelo que sostiene mi persona física, la cual, por otra parte, constituye una parte muy significativa de mi persona total”⁸⁴. Schopenhauer se sabía incomprendido, por lo que siempre mostró desprecio por el presente y sus contemporáneos. En aquel entonces la filosofía se movía hacia la supremacía de la razón, por lo que hablar de que el arte va por encima de la filosofía era casi un acto de locura. Era el pensamiento hegeliano el que más se difundía en aquella época. Nadie iba a aceptar que la razón fuera un mero súbdito de la naturaleza, como supone Schopenhauer, y que no es ella la que mueve los fenómenos y la historia. Nadie iba a reconocer que debajo de todo lo fenoménico se encontraba lo no racional, por lo que la postura de Schopenhauer no iba a pasar de ser una aberración. La supremacía del arte en un momento en el que, con Hegel, la historia y la razón estaban tan ligadas a la verdad era simplemente impensable. El arte estaba simplemente para entretener, e incluso el mismo Hegel defendía que el arte no estaba al mismo nivel que la historia ni la religión. El arte era una cuestión útil, servil, una manera más de decorar la vida. Nadie iba a entregar su vida a ello como si de esta manera alcanzaría la salvación, la santidad, la mayor realización. Por otra parte, Schopenhauer no ama el arte porque le sirva de decoración, o para distraerse de la vida, sino que lo ama contra la vida, como signo en el que se manifiesta la emancipación de la fatiga y el dolor de la voluntad de vivir.⁸⁵

Aunque hemos hablado anteriormente sobre algunos detalles de la filosofía de Schelling, Fichte y Hegel, vale la pena mencionar aquí algunas de sus ideas principales, a manera de comparar su pensamiento con el de Schopenhauer. De esta forma, podemos entender la tardía comprensión de la obra de Schopenhauer durante la época, pues, como decíamos anteriormente, el mundo filosófico no miraba exactamente hacia donde apuntaba el

⁸⁴ Ibid., p. 14. “Mein Zeitalter ist nicht mein Wirkungskreis; sondern nur der Boden auf dem meine physische Person steht, welche aber nu rein sehr unbedeutender Theil meiner ganzen Person ist.”

⁸⁵ Cf. Safranski, *Schopenhauer...*, *Op. cit.*, p. 347.

pensamiento de éste. Por el contrario, fue esta atención a lo racional y al sujeto lo que convirtió la filosofía schopenhaueriana en una que sería descubierta ya en sus últimos años.

Para Fichte, quien se había apoyado en las consideraciones de Kant, nuestro conocimiento científico del mundo no puede ser entendido como una combinación de observaciones y lógica, pues de ningún número de observaciones se deriva lógicamente una ley científica. Sin embargo, lo que inquieta a Fichte es que hay una relación lógica deductiva en la dirección opuesta; aunque las leyes científicas no pueden deducirse de observaciones científicas, observaciones empíricas pueden ser deducidas de leyes científicas. Fichte creía que las leyes de la física antigua eran completamente objetivas y verdaderas en el tiempo: a una ley científica dada, le sigue con necesidad lógica absoluta que los eventos específicos en el mundo empírico son de esa manera invariablemente. Fichte desarrolló desde este punto de partida, la teoría de que el universo es una creación del sujeto, pues es nuestro sujeto quien determina el orden del universo en el que vive y que a su vez se deriva del sujeto de acuerdo con la necesidad lógica.

Fichte también sostenía otras dos importantes teorías. Él estaba de acuerdo con la idea de Hume de que es imposible encontrar el yo como un objeto de conocimiento, pero también defendía que nunca tenemos una experiencia directa de la existencia de nuestro yo, no en nuestra capacidad como sujetos racionales, sino como agentes morales. Somos seres de acto, y cuando actuamos tomamos alternativas y decisiones y es en ese momento que tomamos conciencia de nuestra propia existencia, no como objetos en el mundo empírico pero como agentes morales. Y es porque nos reconocemos como seres morales y entendemos nuestra responsabilidad moral que nos entendemos capaces de existir en el tiempo.

Para Fichte, tal y como lo fue en su momento para Kant, la moral será la parte esencial del individuo. Son nuestros actos y nuestras decisiones lo que determinará quienes

somos y lo que es la sociedad en la que vivimos. Para Fichte la parte fundamental y primaria de toda realidad consiste en su carácter moral. No bastaba para él que el ser humano conociera y fuera racional, sino que ahora tenía que velar por sus actos. El ser humano no tenía como propósito en el mundo el conocer objetos y convertirse en un sujeto consiente, sino que más allá de todo eso, además de convertirse en un sujeto consiente debe ser un ser moral. Es el ser moral y no la mente pensante el verdadero constituyente de la existencia humana. Pero para ser sujetos morales debemos primero que tomar decisiones y optar por opciones, y para que esto sea posible debe existir un mundo real, tan real como mi propio yo, en donde estas decisiones, y sobre cuyos objetos, se lleven a cabo. Esta realidad no soy yo, sino que es opuesta a mí, sin embargo es en ella en donde mi yo se deja sentir. Ese mundo es el mundo empírico, el mundo de los fenómenos, y el hecho de que la realidad sea fundamentalmente moral en su naturaleza hace posible que ese mundo empírico sea una creación de factores morales, de hecho no podría ser otra cosa. Es el yo quien crea el mundo empírico que le rodea, el cual, a su vez, es el reino de todo conocimiento posible para el mismo yo.

Por otra parte, también tenemos a Schelling. Más que colocar al yo en el centro del universo, aunque nunca alejado de la idea del sujeto, Friedrich Schelling se apoya en la naturaleza. Es de hecho, entre todas las variedades de filosofías que trabajó, su filosofía de la naturaleza la que más se ha discutido a través de los años. Dicha filosofía es, sin duda alguna, una respuesta a la filosofía de Fichte, quien, además de Kant, es una de las grandes influencias de su filosofía. Fichte había colocado una línea divisoria entre el yo y el mundo empírico, ese universo que rodea al yo. Sin embargo, Schelling defiende que toda vida es una creación de la naturaleza, la que había sido en algún momento un mundo de materia no viviente. Para Schelling el mundo es todo naturaleza en constante desarrollo y evolución. Al principio, en el mundo sólo existió materia muerta, pero luego surgió la vida en el mismo y

comenzó a desarrollarse; primero las plantas, luego los animales, y finalmente se alcanzó la forma humana. Si observamos bien esta teoría podemos derivar, nos dice Schelling, algunos datos. Lo primero es que la naturaleza es indudablemente una unidad, un todo; lo segundo es que la naturaleza no trata de distintos estados sino que es un proceso, un proceso en continuo movimiento; y tercero, que el ser humano surgió de este proceso y por lo tanto es parte integral del mismo. La vida y la materia no están separadas, sino que ambas se encuentran en la unidad de la naturaleza, son diferentes aspectos de un mismo proceso. Por lo tanto, el sujeto no existe fuera del universo y mucho menos es lo opuesto a éste, es una simple parte de la naturaleza. En palabras de Schelling, el hombre es materia espiritualizada. De hecho, Schelling va aún más lejos cuando nos dice que la materia es espíritu en potencia.

Visto de esta forma, el mundo o la realidad sólo puede ser entendido como lo que acontece en el desarrollo de la naturaleza y es a su vez esta naturaleza la que crea nueva naturaleza. Sin embargo, podríamos preguntarnos aquí hasta qué punto nos acerca esto al pensamiento de Schopenhauer y en qué lugar queda la creatividad del ser humano. No obstante, Schelling nos dice que es evidente la capacidad creativa de la mayor creación de la naturaleza, el ser humano, pero hay una diferencia crucial entre la creatividad del hombre y la de la naturaleza en que, en la del hombre, el proceso es autoconsciente. El proceso artístico del hombre es un intento de entender y explicar su interior más profundo, pero dado que el hombre es una parte integral de la naturaleza, nunca va a escapar de esta y su creación es de igual forma parte de la misma naturaleza. Aunque el arte y el artista en Schelling ocupan un lugar importante, el proceso creativo nunca dejará de ser un proceso autoconsciente en donde opera el mismo desarrollo y la misma evolución que opera la naturaleza, por lo que nunca escapará a ella, sino que es parte de la misma.⁸⁶

⁸⁶ Vid. Devin Zane Shaw, *Freedom and Nature in Schelling's Philosophy of Art*, Continuum International Publishing Group, New York, 2010, pp.99-103.

De hecho, en el pensamiento de Schelling encontraron los románticos un apoyo filosófico a sus ideas: la importancia de la naturaleza, la unidad del hombre con ésta, la glorificación del arte y los artistas. Con ello encontraba alguna explicación a su principal cuestionamiento: ¿por qué existe el mundo y no la nada? Pregunta que hasta el día de hoy los filósofos continúan planteándose.

Por otra parte, tenemos también las ideas de Hegel, las cuales tampoco fueron muy a la par con las de Schopenhauer, pues ambos miraron hacia puntos distintos para explicar aquella “cosa en sí” kantiana. Hegel fue seguramente el “archienemigo” de Schopenhauer, cosa que Schopenhauer hizo evidente, aunque no consta hasta qué punto Hegel prestó atención a las críticas que aquel le hiciera. Sin embargo, es de esperarse que Schopenhauer no aceptara la filosofía de Hegel cuando éste descarta tan fácilmente lo que para Schopenhauer es el origen, la cosa en sí, de todo lo existente. Pues nos dice Hegel:

De hecho, la urgencia de preocuparme con el pensamiento puro presupone que la humanidad tiene que haber dado antes un gran paso; es, podría decirse, la urgencia del que ha satisfecho ya la urgencia de la necesidad, la urgencia que brota de la ausencia de urgencias a la que el hombre tiene que haber llegado, de la abstracción de la materia [...] de los intereses concretos del deseo, de los impulsos, de la voluntad.⁸⁷

Hegel descarta por completo cualquier importancia que se le pudiera dar a los impulsos y, por ende, a la voluntad. Posiciona su filosofía por encima de cualquier impulso del ser humano y le nombra como un paso que tiene que dar el hombre antes para poder entender y estar a la altura de sus ideas.

⁸⁷ G.W.F. Hegel, *Sämtliche Werke IV*, Ed. H. Glockner, Stuttgart, 1927, p. 23. “In der Tat setzt das Bedürfnis, sich mit den reinen Gedanken zu beschäftigen einen weiten Gang voraus, den der Menscheng Geist durchgemacht haben muß, es ist, kann man sagen, das Bedürfnis des schon befriedigten Bedürfnisses der Notwendigkeit, der Bedürfnislosigkeit, zu dem er gekommen sein muß, der Abstraktion von dem Stoffe... der konkreten Interessen des Begehrens, der Triebe, des Willens.”

Hay que señalar que la primera publicación de Hegel es precisamente sobre las diferencias entre las filosofías de Fichte y Schelling, y su filosofía no escapa, hasta cierto punto, de ser una que se mueve entre un pensamiento y el otro. Tal y como ocurría para Schelling, Hegel veía la realidad como una unidad orgánica que no estaba en una forma estable, sino que se encontraba en constante flujo y cambio. Al igual que Schelling creía que la meta a alcanzar por parte del sujeto era el propio conocimiento y el reconocerse como parte de ese mundo en el que vive. Sin embargo, contrario a Schelling, Hegel no cae en los brazos de la naturaleza, no identifica todo el progreso con la naturaleza. Veía en todo este proceso de constante progreso algo que se identificaba más con lo moral que con lo material. Esto le acercaba más a Fichte. Hegel no creía que la mente o el espíritu podían surgir de la materia inanimada, sino que estos mismos son de lo que la existencia primaria consiste, y más aún son ellos mismos, la mente y el espíritu, los que componen el sujeto histórico que constituye la realidad. Hegel nos habla del término *Geist*, que, si fuéramos a definirlo, tendríamos que decir que su significado se encuentra entre mente y espíritu, pues sus connotaciones son más mentales que lo que entendemos por espíritu, pero más espirituales que lo que entendemos por mente o razón. El *Geist* hegeliano es el contenido de toda la existencia, la última esencia del ser humano y el entero proceso histórico que constituye la realidad no es otra cosa que el desarrollo de ese *Geist* hacia la autoconciencia y el autoconocimiento. Cuando este estado se consiga, todas las cosas fluirán con total armonía como una sola. Hegel llamaba a la autoconciencia de todo en uno lo absoluto. Es por ello que su filosofía, al tratar sobre un todo que no es material pero que es esencia de todo, se le llama “idealismo absoluto”. Muchos de sus seguidores continuarían las ideas de Hegel y la verían como una religión sin la idea de Dios, sin embargo, otros como Marx tomarán las ideas de Hegel y plantearán que lo que determina el desarrollo histórico no es un proceso mental sino material.

La idea de Hegel, parecida a aquella de la que en la Grecia antigua nos hablara Heráclito, es que todo en el mundo se encuentra en constante movimiento, flujo y cambio. Todo lo que existe en el mundo es el resultado de un proceso, por lo que intentar entender la realidad y la vida desde cualquier campo es tratar de entender un proceso de cambio. El cambio se vuelve algo inteligible y no algo simplemente arbitrario. Éste ocurre porque en todas las situaciones existen factores desestabilizadores y, sin embargo, ninguna situación puede continuar indefinidamente. Todos los conflictos tienen que buscar alguna manera de alcanzar resolución, pero esta resolución nos dará otra situación con nuevos conflictos distintos a aquellos anteriores. A este proceso de constante cambio y evolución Hegel le llamó el proceso dialéctico o simplemente la dialéctica, la cual, nos dice Hegel, está compuesta de tres etapas. La primera de estas etapas es el primer estado de las cosas, la tesis. Luego, las reacciones que este primer estado provoque, los elementos conflictivos conforman la segunda etapa, la antítesis. El conflicto entre estos dos primeros estados eventualmente se resuelve y se convierte en una nueva situación que descarta elementos de ambos, pero que a su vez contiene elementos de ambos, a esta etapa le llama síntesis. Sin embargo, a esta síntesis se le enfrentarán y será contrariada por nuevos conflictos, por lo que comienza, y esto es lo que según Hegel genera movimiento, una nueva secuencia de las tres etapas: la tesis, la antítesis y la síntesis. En el mundo, podemos observar las cosas en constante cambio y movimiento, debajo de él lo que ocurre es precisamente el desarrollo de la dialéctica hegeliana. Es por este proceso dialéctico que nada permanece de la misma forma ni en el mismo estado en el mundo. Allí donde hay cambio, y el cambio está en todas partes, está operando la dialéctica. Las ideas, la religión, las artes, las ciencias, la economía, las instituciones, la misma sociedad están siempre cambiando y es la dialéctica lo que opera debajo de ellas.⁸⁸

⁸⁸ Después del tiempo de Hegel la dialéctica también suele llamarse “ley de cambios”.

Como el cambio es un producto de la operación de fuerzas históricas, el individuo no tiene fuerzas reales para cambiar lo que acontece. O sea, cada individuo carga con el peso de su época y con el desarrollo del espíritu durante el momento histórico que le ha tocado vivir. Es imposible para un filósofo actual, por ejemplo, intentar escribir filosofía de la misma forma que la escribiera en su tiempo Descartes o Hume, pues no estaría haciendo nada auténtico, sino una imitación de aquello, independientemente de la brillantez de sus ideas. O sea, no se puede escapar de la historia, en otras palabras, no puedes ser independiente al proceso dialéctico. Al analizar esto, podemos darnos cuenta de que si el ser humano tiene alguna posibilidad de escapar al proceso dialéctico y obtener alguna libertad de ello, tendría que encontrarse en absoluta ausencia de conflicto, pues sin conflicto no tendríamos ningún cambio, ninguna situación que requiriera ser resuelta. Si hablamos del desarrollo histórico de la sociedad como un todo, entonces tendríamos que buscar un estado en que la sociedad, ya no sólo el individuo, esté libre de conflictos. Si esto llegara a conseguirse no habría necesidad de cambio y de hecho, ni si quiera desearíamos que hubiese algún tipo de cambio. Hegel concibe esta situación como una sociedad orgánica en la que cada individuo es una parte armoniosa y funcional de un todo, el individuo siente el deseo propio de servir libremente al interés de una totalidad mucho mayor que él. Una sociedad de este tipo debe superar los valores del individualismo liberal. Si llevamos estas teorías sociales al caso particular de las ideas y el conocimiento, una situación libre de conflictos se alcanzaría en el momento en que se llegue a un *Geist* que se conoce a sí mismo como la última realidad posible y se da cuenta de que todo aquello que antes parecía ajeno a su persona ahora forma parte también de sí mismo y no se encuentra en conflicto con él. El individuo que aún se encuentre en conflicto, no es auténticamente libre, no se conoce a sí mismo. Con Hegel se coloca en el sujeto la realización del mundo. Es desde nuestra particularidad como individuos, y a través de nuestro propio conocimiento y entendimiento que alcanzaremos la total realización incluso de la

sociedad. Hegel estaba convencido de haber dado con la verdad, con el centro de todo, ahora sólo faltaba su desarrollo, llevar al espíritu a su realización absoluta.

La meta, el saber absoluto, o lo que es lo mismo, el espíritu que se conoce a sí mismo como espíritu, encuentra en su camino la memoria de los espíritus [...] La historia consiste en la conservación de esta memoria [...] por parte de su existencia fenoménica; pero, por parte de su organización conceptual, es la ciencia del saber que se manifiesta; ambos conjuntamente, que constituyen la historia conceptualizada, son la memoria y el calvario del espíritu absoluto, la realidad, la verdad y la certeza de su trono, sin el cual no sería más que un solitario sin vida...⁸⁹

Estas ideas de Hegel pueden llevarse al ámbito político, es decir, se puede alcanzar un estado libre de conflicto para una sociedad dirigida por un sistema. Cabe señalar que el propio Hegel veía alcanzado este estado en la monarquía constitucional de la Prusia de su época. De hecho, por mucho tiempo sus seguidores, aquellos que se consideraron como los hegelianos de derecha, vieron en Hegel el fundador del nacionalismo alemán que culminó en Hitler. Sin embargo, aquellos que fueron considerados como hegelianos de izquierda vieron en la monarquía prusiana un elemento conflictivo que necesitaba de un cambio para poder alcanzar un estado libre de todo conflicto. Entre estos hegelianos de izquierda se encontraba Karl Marx. Más aún, podemos decir, sobre todo porque podemos identificar en su pensamiento la posibilidad de ambas corrientes filosóficas y sociales, que las teorías de Hegel dieron paso y son irónicamente la base de ambos, del nazismo y del comunismo.

Las ideas de Hegel fueron de gran influencia para los pensadores posteriores a su época. Sobre todo hay tres ideas que a la hora de discutir el siguiente pensamiento filosófico occidental resultan imprescindibles. Una de ellas es que la realidad pasa a ser un proceso histórico, por lo que la historia pasa a ser entendida como una explicación de cómo ocurrió lo que ahora es y qué será de eso que es ahora mismo. Por lo que la historia, desde Hegel,

⁸⁹ Citado en Safranski, *Schopenhauer...*, *Op. cit.*, p. 337.

comienza a entenderse más bien como una explicación histórica. Anterior a Hegel los acontecimientos daban sentido a la historia. Ahora la explicación histórica da sentido a lo que acontece. En este pensamiento hegeliano se apoyaron figuras como Marx y Darwin. Otra idea introducida por Hegel es que la historia del mundo tiene una estructura racional y que la llave para entender ese mundo es la ley de cambio, o sea la dialéctica, argumento que, como hemos dicho antes, utiliza también Marx. Una tercera idea hegeliana es la idea del enajenamiento. El hombre en el proceso de crear una civilización crea también gran cantidad de instituciones, reglas e ideas que luego le afectan a él mismo, le restringen, aunque hayan sido su propia invención. Por ejemplo, en la religión el hombre mira hacia Dios y coloca en este características que a él, como ser humano, le resultan inalcanzables para poder acercarse lo más posible a un ideal. Sin embargo, quien hace eso, nos dice Hegel, no puede realizarse del todo nunca, pues no va a encontrar ese punto en donde no hay conflicto y se encuentra libre. Un espíritu que quiere alcanzar lo inalcanzable nunca será un espíritu que logre conocerse a sí mismo del todo. Si pensamos en un Dios tenemos que entender que ambos, Dios y el sujeto (el yo) comparten la misma existencia espiritual. Dios no es algo ajeno, sino que, para Hegel, también forma parte del mismo todo. Las ideas de la religión de Hegel dieron paso a interpretaciones dentro del campo de la filosofía de la religión. Luego de Hegel vendrán filósofos como Ludwig Feuerbach, quien, alejándose de Hegel, pero partiendo de su idea, defenderá la idea de que Dios y demás dioses son únicamente una invención del ser humano.

Para Feuerbach el hombre ha otorgado y proyectado en Dios todo lo que se le ha dado y que ahora esconde: los deseos, la autoexperiencia de sus posibilidades, la potencia de su espíritu. El ser humano ha construido a sus dioses otorgándoles todos los atributos de lo que ellos mismos podrían ser y luego se dejan gobernar por sus propias invenciones. Cambiamos el poder ser por el deber ser y, bajo el influjo de dicha invención, nos convertimos en sujetos morales antes que de voluntad. Feuerbach pretende rescatar lo que el hombre puede ser por sí

mismo, sin necesidad de los dioses, pues la religión, con sus dioses, es simplemente una proyección de lo que nosotros podemos ser. Feuerbach va en contra de las ideas de Hegel al querer devolver al hombre lo que es suyo, y le convierte en creador y a Dios en creatura. Feuerbach eleva al hombre y al cuerpo a niveles que luego se encargará de recoger y enriquecer Nietzsche. Coloca en un segundo lugar al pensamiento, pues con el pensamiento, según nos dice, se puede captar lo que podemos ser y lo que puede ser en el mundo. Sin embargo, lo verdaderamente real es aquello que logramos percibir con nuestros sentidos. Todo lo demás, aunque tenga la posibilidad de poder ser, sigue siendo algo meramente imaginario. Lo único que, estando dentro de nuestro cuerpo, nos garantiza una realidad más allá de los límites de nuestro propio cuerpo es el amor. Nos dice Feuerbach:

En las sensaciones, sí, en las sensaciones cotidianas, se esconden las verdades más altas y profundas. De modo que el amor es el verdadero argumento ontológico de la existencia de una cosa fuera de nuestra cabeza, y no hay ningún otro argumento que nos garantice ser más que el amor, o la sensación en general. Sólo existe aquello cuyo ser sólo te proporcione alegría y cuyo no-ser te proporciona dolor.⁹⁰

Criticando a Hegel, Feuerbach nos dice que es imposible que el ser humano se sienta parte de un todo precisamente porque, al momento de percibir su entorno, el yo se pone en relación con otros yoes, se confronta con lo otro, con lo que no es yo, es decir, con el tú. Si de alguna forma el hombre ha de lograr una unidad entre ellos y conformar una comunidad es entendiéndose como yo y como tú, entendiendo dicha diferencia podremos lograr la total armonía. Aquello que es totalmente distinto del yo forma parte del mundo de los diferentes yoes y ahí hay una gran diferencia, esa diferencia que opera entre el tú y el yo.

Feuerbach le da una importancia al cuerpo que ni si quiera Schopenhauer le otorga, pero que sí lo hará más adelante Nietzsche. El hombre no debe otorgar a Dios lo que es del

⁹⁰ Citado en *Ibid.*, p. 400.

hombre, sino que debe descubrirse a él mismo, debe descubrir su propio cuerpo y ver las diferencias entre él y los otros yoes como una manera de reafirmación y de encontrar el camino a la unidad del hombre con el hombre. El tú nos abre la posibilidad de una aventura, nos abre el camino hacia el amor, el camino a la comunidad. El hombre con el hombre, esa unidad del yo y el tú, eso es Dios. Indudablemente Feuerbach utiliza a Hegel, pues ambos buscan la misma meta y ha sido Hegel el que la ha provisto: el verdadero desarrollo del hombre ocurre cuando se siente parte de un todo. Sin embargo, es indudable también que los caminos que toma cada uno son muy distintos. De todas formas, como veremos ahora que ocurre también con la visión histórica del mundo, el sujeto continúa ganando atributos que antes no le pertenecían y su desarrollo se hace inminente, y hasta necesario, para poder entender el desarrollo de su entorno: instituciones religiosas, políticas y sociales. El hombre se cuestiona su existencia y se tiene a sí mismo para encontrar el sentido.

Es muy probable que también la forma de ver la historia luego de Hegel variara un poco. De igual forma que Feuerbach con la religión y la función del yo y el tú, muchos filósofos continuaron los pasos de Hegel aunque fuera sólo para negar sus ideas. Tal es también el caso de Kierkegaard, quien escribe gran parte de su filosofía como una oposición al pensamiento hegeliano. Para Kierkegaard, por ejemplo, todo lo existente en el mundo es particular y único, por lo que esto imposibilita capturar la verdad sobre la realidad con términos generales como lo hace Hegel al hablar del espíritu o del espíritu del pueblo. Otros, como ya hemos dicho antes y como discutiremos un poco más adelante, como Marx, vieron en Hegel la base para desarrollar, a partir de ahí, sus propios puntos de vista. Durante la segunda parte del siglo XIX, las ideas de Hegel se volvieron particularmente famosas, incluso en el mundo anglosajón. Filósofos como Bertrand Russell y G.E. Moore heredaron la tradición hegeliana y dicha militancia en estos ideales provocaron el surgimiento de la tradición analítica que predominó en el estudio del lenguaje. De hecho, el desarrollo de

cuatro importantes movimientos intelectuales y filosóficos se debió en gran medida a la influencia que ejerció Hegel en muchos pensadores. Entre esos movimientos se pueden contar al hegelianismo, el marxismo, el existencialismo y la filosofía analítica.

Contrario a la filosofía de Schopenhauer que, como hemos dicho, sufrió de un gran desconocimiento durante la época, la filosofía hegeliana era probablemente la más importante en aquel tiempo. Basta con referirnos al ámbito político en donde puede ser vista como una gran influencia para el nacionalismo que dominó y marcó la época, el comunismo que más adelante también se desarrolló y hasta el fascismo. Con Hegel los movimientos sociales quedan reivindicados, en el sentido de que para él la verdadera libertad la conseguimos cuando formamos parte de un todo unificado. Hegel fue tan influyente en su época que, como ya dijimos, de su filosofía se desprenden interpretaciones tanto de derechas como de izquierdas.

Una de estas interpretaciones, seguramente la más importante dentro del campo de la filosofía, la sociología y la política, es la que hiciera Karl Marx. Hoy día, sus ideas son conocidas como todo un movimiento que lleva el nombre del marxismo, que a su vez se convirtieron en la base del comunismo e, incluso, muchos denominan como el verdadero socialismo. Sin embargo, estas ideas nacieron de las teorías que Marx tomara de Hegel. De hecho, el marxismo, que ve en *El capital*, precisamente de Marx, su mayor obra filosófica, se convirtió rápidamente en un movimiento importante gracias a su fusión con tres tradiciones intelectuales importantes: la filosofía alemana, la teoría política francesa y el sistema económico inglés. Esa fusión con la filosofía alemana se dio precisamente con la filosofía hegeliana, de la que toma varios puntos que veremos a continuación. En primer lugar, toma de Hegel la idea de que la realidad no es un estado de acontecimientos, sino un proceso histórico continuo. En segundo lugar, Marx entiende que viendo la realidad como un proceso histórico, entenderla es también entender la naturaleza del cambio histórico. Si la realidad es

continua, es un flujo de eventos históricos, entonces para entenderla hay que saberla en constante cambio histórico. En tercer lugar, Marx entiende, como Hegel, que el cambio en el mundo no es al azar, sino que obedece a una ley que podemos descubrir y que dicha ley que podemos descubrir es, sin duda alguna, la dialéctica hegeliana, con su continuo movimiento de tesis, antítesis y síntesis. En cuarto lugar, que lo que permite que esta ley siga fluyendo es la enajenación del individuo, lo que hace que surja una cadena inacabable de eventos. En quinto lugar, Marx cree que este proceso está bajo el control del ser humano, aun cuando se deriva de leyes internas en él mismo. En sexto lugar, que dicho proceso continuará desarrollándose hasta el momento en que se alcance la solución a las contradicciones internas, pues entonces no habrá ninguna enajenación y nada que promueva el constante cambio. En séptimo lugar, Marx toma de Hegel la idea de que cuando se alcanza este estado libre de conflictos, el ser humano ya no podrá ser arrastrado por fuerzas fuera de su control, por lo que será capaz, por primera vez, de tomar su propio destino en sus manos y que este control del ser humano de su propio destino le otorgará la libertad y el autoconocimiento. Y por último, Marx acepta y entiende que la forma de sociedad en la que todo esto es posible no es aquella en que los individuos se valgan por sí mismos, sino que tiene que entenderse el individuo en sociedad, que la individualidad sea absorbida por un todo que es mucho más grande. Marx adopta para su propia filosofía todas estas ideas, las cuales hacen del marxismo una ideología que sienta sus bases en la filosofía hegeliana.

Sin embargo, no está de acuerdo con todo lo que plantea Hegel. De hecho, su gran diferencia con éste es sobre un punto que toma de la filosofía de Ludwig Feuerbach quien, como él, pertenecía a la izquierda hegeliana. Si hay algo por debajo de todo lo operante, y esto nos lleva a la cosa en sí kantiana, no tiene que ver con nada espiritual, tal y como decía Hegel, sino con algo más bien material. Marx era, según él mismo decía, un materialista y no un idealista. Todas las ideas que tomara de Hegel las lleva al plano de lo material, por lo que

se denominan “materialismo histórico” o “materialismo dialéctico”. Marx lleva la terminología de Hegel a términos políticos y sociales. Por ejemplo, la cosa más sencilla que un ser humano debe hacer si desea vivir es buscar un medio de subsistencia: comida, ropas, un techo, etc., pues todo ello le es necesario sin excepción alguna. Sin embargo, en la medida en que el ser humano intenta alcanzar estas cosas, tiende a especializarse en aquellas que le resultan más fácilmente realizables y a la larga esto le hace dependiente de los demás. La producción de los medios de subsistencia se convierte en una actividad social y deja de ser individual. La manera en que el individuo se busca sus medios de subsistencia se convierte a la vez en su forma de vida, le define como sujeto dentro de la sociedad, pues es también su contribución a la misma. Sin embargo, esto da paso a la creación de diferentes clases sociales, pues siempre hay producciones que se vuelven más importantes que otras. Estas diferencias hacen que la vida social, tal y como veíamos en la filosofía hegeliana, se encuentren en constante conflicto y cambio. En esto veía Marx el desarrollo de la dialéctica, en las diferentes clases económicas y sociales que se generaban debido a la especialización de la producción en la búsqueda de los medios de subsistencia. O sea, que si buscamos el centro o el comienzo de todo esto debemos notar que los conflictos sociales provienen de la búsqueda de medios para poder vivir. A esto Marx le llamó la superestructura, cuando todos los sistemas, las instituciones sociales y políticas, religiosas, filosóficas artísticas y las ideas crecen de la base de una subestructura económica y están determinadas por ésta. Las ideas de Marx fueron acogidas rápidamente, pues resultaban algo totalmente nuevo para individuos que, aunque parte de la sociedad en la que vivían, no se habían analizado o concientizado sobre la idea de ser individuos que conforman una sociedad. El famoso ejemplo de Marx sobre esto nos habla de que cuando el agua era el principal elemento de desarrollo de una comunidad, la gente acostumbraba a vivir cerca de los ríos, pero al llegar la época de la industrialización, las ciudades comenzaron a construirse también en el centro o cerca de

aquellos lugares en los que las materias primas fueran abundantes.⁹¹ Es fácil de entender que la gente se fascinara por el pensamiento de Marx, pues aunque acostumbrados a vivir dentro del sistema, no lo habían mirado anteriormente desde fuera.

Marx identificó el conflicto hegeliano con el capitalismo de su época. Era imposible que en una sociedad capitalista se pudiera obtener la igualdad de todos los individuos, pues el capitalismo sólo nos dirigía hacia una mayor división entre los capitalistas y los trabajadores. No obstante, también pensaba que eventualmente, cuando los trabajadores obtuvieran mayor poder al ser un mayor número, se levantarían contra los capitalistas y tomarían los medios de producción por sus propias manos. Luego de esto, quedaría eliminada la dialéctica, quedaría una sociedad libre de clases y de conflictos, en donde todos se entendieran como parte de un todo aun más importante que ellos mismos. Y siendo libres de fuerzas históricas incontrolables o por un gobierno, el ser humano sería libre y capaz de completarse y entenderse a sí mismo. En la *Crítica de la filosofía del derecho de Hegel*, Marx nos dice que: “La filosofía no puede realizarse sin la liberación del proletariado y el proletariado no puede realizarse sin la realización de la filosofía. Cuando se cumplan todas las condiciones, el alegre canto del gallo francés anunciará el día de la resurrección alemana”⁹². Veía esto como una ley científica, por lo que se entendía capaz de predecir lo que ocurriría en el futuro de la sociedad. Sin embargo, tal y como sabemos, varios intentos se dieron de llevar sus teorías a lo práctico, pero todas resultaron bastante decepcionantes, muy probablemente debido a las malas interpretaciones.

1.5 La mirada se vuelve hacia Schopenhauer

⁹¹ Para una discusión más profunda sobre este ejemplo de Marx véase la discusión de Peter Singer en Bryan Magee, *The Great...*, Op. cit., pp. 210-225.

⁹² Citado en Safranski, *Schopenhauer...*, Op. cit., p. 394-395.

Las ideologías filosóficas y los eventos históricos y políticos de la época de Schopenhauer eran vistos como una manera de interpretar o buscar sentido a la realidad personal. Encontraron en Fichte una vuelta total al ser y a la fuerza que tiene éste para crear su propia historia y su propio mundo; en Schelling un acercamiento al entorno, el ser humano se sintió parte de la naturaleza, ligado a todo aquello que le rodea y comenzó a formar parte de algo. Luego encontraron en Hegel la manera de consolidar aquellas dos primeras ideas, allí dieron con una explicación a lo que acontece en el mundo y se sintieron capaces de entenderlo desde su propio yo, desde su espíritu; en Feuerbach se acercó aún más a lo material, viendo en el cuerpo la posibilidad de desarrollarse a su máximo nivel, ya no hacía falta Dios para decirnos lo que debemos ser, sino que el ser humano, siendo creador de la idea de Dios tiene que reconocer en él aquellos atributos que había conferido a lo divino. Por último, encontraron en Marx una esperanza, ya no sólo formaban parte del mundo, ya no sólo entendían aquello que mueve al mundo, sino que ahora estaba en sus manos cambiar toda la sociedad, toda la historia y tomar en sus propias manos su desarrollo. Nunca antes el ser humano se había sentido tan humano, tan individuo y tan sociedad. Después sólo cabría pensar en un humano demasiado humano, como nos dice Nietzsche. Todo el poder que antes se le confería a las instituciones y a Dios, pasan a ser parte del individuo. Kant inició todo ese movimiento y éstos otros pensadores, junto a Schopenhauer, le dieron la substancia y la esencia necesaria al individuo como para que tuviera deseos de desarrollarse y hacerse parte del mundo en el que vive. El desarrollo del sujeto queda marcado por estos pensadores, que se vuelven hacia el propio hombre y le hacen consciente del poder de la existencia, del intelecto, de su propio yo y de los otros y, en el caso de Schopenhauer, de la voluntad.

Aunque podemos incluir a Schopenhauer como parte de este grupo de pensadores que le otorgan al sujeto nuevas posibilidades, lo cierto es que, tal y como lo hemos visto, sus ideas apuntaban en otra dirección; a la voluntad y no al intelecto. En una sociedad que miraba

al pensamiento como la principal arma del individuo, Schopenhauer hace de éste un siervo más de la voluntad. Es de esperarse, entonces, que la filosofía de Schopenhauer fuera desconocida por la mayoría de los pensadores y estudiosos de la época, simplemente porque hablaba sobre algo totalmente distinto a los demás pensadores, a un lugar hacia donde no se había mirado aún. Colocar, como hace Schopenhauer, en el centro de todo, como la cosa en sí kantiana, algo ajeno a la razón, como lo es la voluntad, era simplemente impensable. Mucho más colocar el arte en el lugar en que debería estar el pensamiento. ¿Quién podría pensar que los impulsos rigen y dictan la historia del mundo? ¿Quién podría pensar que es a través del arte que el individuo alcanza un estado superior de realización? Hegel coloca ese estado de superación dentro del ser humano, pues quien se entiende a sí mismo como parte de un todo deja de ver su entorno como lo ajeno, como lo otro, y comienza a hacerse parte del mundo, se hace consiente de lo que es y a lo que pertenece, a un todo. Schopenhauer coloca la redención del individuo fuera de éste, en el arrobo por medio del arte o en el desinterés del acto compasivo. En aquel tiempo, sólo Schopenhauer, luego de él, muchos más pensadores adoptan la idea, podía pensar semejantes ideas.

De hecho, el propio Marx, y algunos artistas de la época, adoptaron una actitud hacia el arte que les separa enormemente de Schopenhauer. La influencia del marxismo también tocó a la puerta de artistas y pensadores como Jean-Paul Sartre, Bertolt Brecht, Pablo Neruda o Pablo Picasso. Para ellos la función del arte es la crítica social. El arte tiene que llevar a la gente a entender de una manera más profunda aquello que no es correcto dentro de la sociedad en la que se vive y dentro de sus propias vidas, lo que les llevará ineludiblemente a querer cambiarlas. Por lo que el arte para el marxismo se vuelve una herramienta de revolución. Y aquello que no es arte para ser aquel que propone y exhorta a la continuación de los valores de la sociedad existente y que trata que la gente los acepte. Esta visión de Marx sobre el rol del arte continúa siendo influyente en nuestros días, al punto de que podemos

afirmar que es uno de los pocos y los últimos bastiones que todavía prevalecen del marxismo.

Sin embargo, y regresando del marxismo a la época de Schopenhauer y de Hegel, la sociedad veía el arte como un instrumento para el entretenimiento. El arte simplemente podía resultar agradable, nada que pudiera llevarles a la aventura. Hegel enseñaba, desde su aula en la universidad, que el arte es un escalón inferior del espíritu, súbdito de la religión y de la filosofía, los cuales le superaban. El arte era útil al Estado y al individuo y no se le sacaba de dicho lugar decorativo. Schopenhauer se había acercado y había rebasado con creces el lugar donde Kant había colocado el arte, aquel “placer desinteresado”. Para Schopenhauer, para aquel que la vida es sólo sufrimiento y dolor, el arte representa la respuesta a todo ello. El arte se contrapone a la vida y por tanto a la voluntad de vivir. Aquel que no puede sobreponerse al golpe de la vida y buscar arremeter contra ella se convierte en un “producto manufacturado de fábrica”, en un “gusano bípedo”, que dejándose llevar por el miedo de la aventura se deja arrastrar por la fuerza de la voluntad. Para Schopenhauer la voluntad puede venir disfrazada de distintas maneras; puede llamarse Dios, espíritu absoluto, naturaleza, ciencia o proletariado. Sin embargo, quien es verdadero filósofo y, en este caso podemos decir que verdadero artista, vive peligrosa, pero libremente. Y es a ese desarrollo en plenitud, a ese vivir peligrosamente hacia donde se moverá el sujeto y, sobre todo, el sujeto artístico. La realización del individuo a sus niveles máximos requiere de una vida que se encuentre siempre en los límites de sus posibilidades. El sujeto tiene que acercarse cada vez más a Dios y tomar su lugar, pues el mismo le pertenece. Haberse acercado tanto a lo material, luego del pensamiento de Hegel, con ideas como las de Darwin, Marx, Feuerbach y otros, había llevado a la sociedad a muchos errores y el individuo se encontraba en el mismo lugar. Y fue precisamente esto, este continuar buscando, y esta vez en lugares más apartados de la materia, de lo verdaderamente verdadero, como llamaba Marx a la realidad, lo que hizo que

la filosofía de Schopenhauer ocupara por primera vez un lugar importante. El ser humano siempre ha buscado respuestas y es normal que cuando ya no encuentre ninguna en el lugar en donde está, se mueva para otra parte. Y fue precisamente esto lo que provocó el redescubrimiento de la filosofía schopenhaueriana. El mismo Schopenhauer menciona:

El que ha visto cómo ninguno de los caminos emprendidos hasta el momento no llevan a parte alguna, será más propenso a penetrar conmigo en uno que hasta ahora nadie había visto o al que se dejaba de lado con desprecio; tal vez porque era el más natural de todos.⁹³

Schopenhauer, al mismo que no habían mirado con suficiente seriedad y cuyas publicaciones apenas se vendían, se convertía ahora, en su vejez, en el punto de todas las miradas filosóficas. El realismo, dominante hasta entonces, y acompañado por movimientos como el darwinismo, el historicismo, el marxismo, el naturalismo y el materialismo ya habían dado alternativas que a la larga resultaron deficientes. Ahora habría que desconfiar del intelecto y apuntar hacia lo inmediato, hacia lo intuitivo y ahí nos encontramos con la voluntad. Había que salvar por lo menos el “alma”, ya que nuestro cuerpo era incapaz. Pero esa alma estaba lejos del sentido religioso, pues se acercaba más a la cosa en sí que mueve todo el mundo de las representaciones, la voluntad. La metafísica de Schopenhauer se oponía a la filosofía del espíritu de Hegel desde hacía mucho tiempo, y ahora se dirigen hacia ella pues intentan escapar de los reinos del intelecto, del desarrollo del espíritu intelectual.

Sin embargo, Schopenhauer no dejaba de ser un defensor del desarrollo del sujeto. Para Schopenhauer si la vida valía la pena vivirla o no, no era su principal preocupación. Ya que no podemos escoger vivir, pues somos seres de voluntad irremediabilmente, entonces debemos buscar la manera de vivir con suficiente escepticismo, con la firmeza del

⁹³ Schopenhauer, *Sämtliche Werke, Op. cit.*, Vol. 3, p. 640. “Wer gesehn hat, wie alle bisher eingeschlagenen Wege nicht zum Ziele führten, wird williger mit mir einen davon sehr verschiedenen betreten, den man bisher entweder nicht gesehn hat oder aber verächtlich liegenließ; vielleicht weil er der natürlichste war.”

desencanto. No tenemos ninguna opción y sin embargo hay que saber aprovecharlas todas. Hay que desarrollar al individuo aunque la voluntad nos juegue en contra; buscar la manera de alcanzar la negación de esa voluntad; sustraer al yo del mundo de la voluntad, del mundo de las representaciones. Es por eso que para Schopenhauer, podemos decir, la felicidad no se consigue a través de la vida en sociedad, como decían Hegel, Feuerbach y Marx, sino a pesar de ella. Esto último se ve demostrado en aquella famosa fábula que hace Schopenhauer para explicar cómo debe ser la relación entre el individuo y la sociedad en la que vive.

Un rebaño de puercoespines se apretujaba estrechamente, en un frío de invierno, para protegerse de la congelación con el calor mutuo. Pronto empezaron, sin embargo, a sentir las púas de los demás, lo cual hizo que se alejasen de nuevo. Cuando la necesidad de calor los aproximaba otra vez, se repetía este segundo mal; de modo que se movían entre ambos sufrimientos, hasta que encontraron una distancia conveniente dentro de la cual podían soportarse de la mejor manera.⁹⁴

En eso consiste la filosofía del desencanto de Schopenhauer, intentar ser individuos en plenitud a pesar de la sociedad en la que vivimos. No abandonamos la soledad con nuestro individualismo, sino que lo llevamos con nosotros hacia la sociedad. Schopenhauer no ve, y esto es algo que se encargó de practicar durante toda su vida, ninguna luz en la sociedad que le pueda ayudar a alumbrar el camino de la vida. Por ello desacredita todo lo que proviene de esta, pues bajo ella ve el manto de la voluntad que todo lo cubre. Incluso la cortesía es para él un “acuerdo implícito para ignorar mutuamente la miserable constitución intelectual y moral

⁹⁴ *Ibid.*, Vol. 5, p. 765. “Eine Gesellschaft Stachelschweine drängte sich an einem kalten Wintertage recht nahe zusammen, um durch die gegenseitige Wärme sich vor dem Erfrieren zu schützen. Jedoch bald empfanden sie die gegenseitigen Stacheln; welches sie dann wieder voneinander entfernte. Wann nun das Bedürfnis der Erwärmung sie wieder näher zusammenbrachte, wiederholte sich jenes zweite Übel; so daß sie zwischen beiden Leiden hin und her geworfen wurden, bis sie eine mäßige Entfernung von einander herausgefunden hatten, in der sie es am besten aushalten konnten.”

del otro y no tenerla en cuenta”⁹⁵. Por eso también, como una alabanza a la individualidad y la soledad que, como ya dijimos, practicó toda su vida, concluye diciendo:

Puesto que nuestro mayor placer consiste en ser admirados, pero los admiradores no se prestan a admirar con facilidad, incluso cuando hay motivos para ello, el más feliz será aquel que, del modo que sea, consigue admirarse a sí mismo con sinceridad. Tiene simplemente que tener cuidado para que los otros no le induzcan al error.⁹⁶

Entonces, aquel que logra salvarse de todo esto es el que vive en soledad, el que busca desde su individualidad escapar de los brazos de la voluntad. El que vive una vida de santo, el compasivo, el asceta, el artista y el que convierte su vida en arte porque hace de ella una obra del desinterés. Aquel que se atreve a lanzarse al abismo precisamente porque no está mirando nunca a los límites. Ésa es la vida en su carácter estético y es por ello que influyó tanto en los artistas del siglo XIX en adelante, pues la filosofía de Schopenhauer otorga las herramientas para que el individuo se dé cuenta de que es una marioneta de la voluntad en un mundo cuya seriedad es sólo una apariencia. Nos hacemos espectadores del juego de la vida. Se trata de mirar el mundo y la vida desde arriba, desde donde podemos apreciarla, criticarla, pero sin dejar nunca de formar parte de ella. Pues el ser humano no puede ser entendido únicamente ni como sujeto ni como objeto, sino como un ello que forma parte de ambas cosas y del que las cosas también forman parte. Esto lo reconoció muy bien Nietzsche y por eso reconoció que la vida sólo puede ser entendida como fenómeno estético. También lo entendió muchos años después Thomas Mann quien agradeció a Schopenhauer haber hecho posible esa mirada al “poder-ser-siempre-todavía” del mundo.

⁹⁵ *Ibid.*, Vol. 4, p. 552. “stillschweigende Übereinkunft nennt gegenseitig die moralisch und intellektuell elende Beschaffenheit von einander zu ignorieren und sie sich nicht vorzurücken.”

⁹⁶ *Ibid.*, p. 475. “Da unser größtes Vergnügen darin besteht, bewundert zu werden, die Bewunderer aber, selbst wo alle Ursache wäre, sich ungern dazu herbeilassen; so ist der Glückliche der, welcher, gleichviel wie, es dahin gebracht hat, sich selbst aufrichtig zu bewundern. Nur müssen die andern ihn nicht irremachen.”

Nietzsche, el más importante discípulo de Schopenhauer, llevaría este sentido estético a otros niveles. Ya no bastaba con buscar la negación de la voluntad de la que nos hablaba Schopenhauer. Había que sustituir ese “no” con un “sí”, pues la voluntad, más que negarla, había que asumirla como aquel impulso natural a todos los individuos. Encontrará respuesta a sus preguntas en la metafísica de la voluntad de Schopenhauer, la cual reformulará como “voluntad de poder”, pero negará la idea de la compasión. En cambio, dará un rol principal al desarrollo del individuo a sus niveles más altos, le querrá sacar de su condición de hombre para convertirle en un superhombre y para ello será necesario construir una moral completamente nueva. Con Nietzsche llegaremos al fin del reino del intelecto y comenzará la alabanza de lo natural e instintivo, la entrada en el mundo de las pasiones, lo enfermizo, lo orgiástico, lo fatal. Con Nietzsche, Dioniso nos abre los brazos, el individuo se revuelca y regocija en su propia condición humana, y ocupa, de una vez, el lugar de Dios.

En el cuartito de arriba se sienta el intelecto y contempla todo el ajeteo de la vida. Dice a la voluntad: “¡Vieja! ¡Detente de una vez o habrá disgustos!”. Pero aquélla no escucha. Llega la decepción: placer breve y preocupaciones continuas; pero ni la vejez, ni la enfermedad, ni la muerte la ablandan; la voluntad sigue hacia delante. Y aunque salga mil veces de su piel, encuentra otra que pagará la penitencia.⁹⁷

⁹⁷ Fragmento de una carta redactada por Wilhelm Busch tras la lectura de Schopenhauer.

2. Richard Wagner: el gran artista

[...] durante toda su vida repetía esta frase: que su música no significaba solamente música, sino que significaba más...
 “No solamente música”, así no habla ningún músico.

F. Nietzsche, *El caso Wagner*.

El silencio en que caemos ante lo bello es un profundo esperar, un querer oír las más finas y lejanas tonalidades.

F. Nietzsche, *Arte y artistas*

2.1 La música de Wagner

Richard Wagner es otra de las grandes figuras de vitalismo alemán que, tanto con su música como sus escritos teóricos sobre estética, trata de colocar al arte en una posición fundamental dentro de la vida de los individuos, en un lugar redentor, salvífico y vital en la sociedad. Sus teorías, muy influenciadas por los movimientos políticos revolucionarios de su época, recogen, en gran medida, una gran cantidad de postulados schopenhauerianos y nietzscheanos. Si bien es cierto que con Schopenhauer sólo compartió a través de cartas y que Nietzsche rompe rotundamente con la relación entre ambos, tanto la influencia que obtiene de Schopenhauer, como la que otorga a la obra de Nietzsche son totalmente innegables. Sin embargo, es sobre todo a esos escritos teóricos en los que Wagner pretende sacudir las concepciones del intelectualismo de la época, a los que vamos a dar una especial atención en este capítulo de la investigación. Más que mirar a su música y hacer un estudio de ésta, trataremos de acercarnos a la figura de Wagner como escritor, esa figura a la que tanto se le acusó de antisemitismo y a la que, a la misma vez, pocos pudieron dejar de prestar atención. Es innegable, claro está, que para Wagner la música, y en particular el drama musical, es el principal instrumento creativo dentro de las ramas artísticas. Consideraba su música como una forma de experiencia que iba más allá del propio arte, de las demás ramas artísticas, las

cuales, a su vez, le debían parte a ésta de lo que eran. Sin embargo, y esto contrarió a Nietzsche, su música es indudablemente su puerta de entrada para llegar a otros campos, para establecer sus teorías estéticas, para unir los puntos de vista entre el músico y el filósofo. Para Nietzsche, sin embargo, el fin estético de la vida siempre va a ser musical, por lo que la música se vuelve el eje de todo el arte en general y de toda su filosofía.

Wagner es, sin duda alguna, una figura sobre la que se posa tanto la devoción como la repulsión de parte de otros músicos e intelectuales, como fue el propio caso de Nietzsche. Pues más allá del caso particular de Nietzsche, podemos incluso afirmar que Wagner influye, en mayor o menos grado, en casi toda la música europea durante y después de su época. Tal es el caso de Gustav Mahler, quien asume al Wagner anárquico y pasional de forma casi religiosa.⁹⁸ También Richard Strauss se fija en la música de Wagner, sobre todo del Wagner burgués del final de su vida, mucho más implicado con los intereses de dicha clase. Todo compositor poswagneriano tiene que aceptar que el peso de la música y la teoría wagneriana es demasiado grande como para ser negado, por lo que o bien utilizaban sus obras para seguir sus pasos, o bien las utilizaban para criticarle ante la negación de tal influjo. Tal fue el caso de Nietzsche que, tal y como veremos más adelante, aunque rompió sus relaciones con Wagner, no lo hizo sin antes proclamar la grandeza “aplastante” de la obra wagneriana. Spengler, por ejemplo, afirmaba que Wagner era el final decisivo de la música europea. Era eso en donde se resumían todas las aportaciones anteriores al mundo del arte.

En este sentido, la aportación que hace Wagner, tanto en la música como con sus obras de teoría estética, es fundamental para el desarrollo artístico durante y después de su época, puesto que dio paso a una evolución en el lenguaje musical de occidente. Sin embargo, no podemos dejar pasar las influencias de las que la obra de Wagner se beneficia,

⁹⁸ Además de haber estado influenciado por el estudio de las óperas de Wagner, su manera de admirarle y respetarle se puede ver cuando en 1897 dirige, en Bayruth, el *Parsifal* completamente de memoria. Sobre esto véase Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler*, Yale University Press, United States of America, 2011, pp. 140-147.

como es el caso de la obra de Schopenhauer, pues si Wagner fue de vital importancia para el desarrollo cultural de la época, su trabajo está muy marcado por otros pensadores y por la época en que vivió y las experiencias que ésta le trajo.

2.2 Las influencias de Wagner

Desde la época de su niñez, Wagner mostró especial apego e interés por el teatro, no así por los asuntos académicos. Este desinterés por lo académico, por lo, podemos decir, más estructurado, será un asunto recurrente en Wagner quien estará siempre en contra de someterse al sistema de ideas estéticas, intentará crear las suyas propias y no se someterá a ninguna formalidad. Nos dice el propio Wagner en su autobiografía:

[...] en aquella época el teatro ocupaba de lleno mi imaginación. No entraba en él como un espectador niño que tiene un puesto en el palco misterioso que comunica con el escenario, o como un habitual de entre bastidores que admirara las extraordinarias indumentarias y los característicos afeites, sino también como actor.⁹⁹

Este interés precoz por el teatro estaba acompañado, además, por otra de sus grandes pasiones: la mujer. Y ambas pasiones se ven reflejadas en Wagner desde su infancia, luego no se apartarán de él, como bien se verá en su interés por la ópera. Así vemos que también en su biografía nos dice lo siguiente:

[...] lo que en el teatro me atraía, entendiendo por ello el escenario, los bastidores, los cuartos de los actores, y la sala de espectáculos, no eran tanto el afán de distraerse y divertirse que mueve al público de nuestros tiempos como la deliciosa excitación que provoca en mí un ambiente completamente distinto de aquel en que vivía

⁹⁹ Richard Wagner, *Mein Leben*, F. Bruckmann, München, 1911, Vol. 1, p. 11. “Grosse Gewalt übte nun auf meine Phantasie die Bekanntschaft mit dem Theater, in welches ich nicht nur als kindischer Zuschauer in der heimlichen Theaterloge mit ihrem Zugange über die Bühne, nicht nur durch den Besuch der Garderobe mit ihren phantastischen Costümen und characteristischen Vertellungsapparaten, sondern auch durch eigenes Mitspielen eingeführt wurde.”

habitualmente, un mundo ficticio y al mismo tiempo atractivo y pavoroso. Una decoración, un simple bastidor representando una maleza, una indumentaria y hasta una parte característica de ésta formaban parte en mi imaginación de ese mundo extraordinario, y todos aquellos objetos se trocaban, por así decirlo, en las palancas con ayuda de las cuales me lanzaba desde la banal realidad hacia esa maravillosa y fantástica esfera que constituye el mundo del teatro.¹⁰⁰

Con semejante embriaguez no sólo se expresa sobre el teatro, sino que lo hace de la misma forma hacia las mujeres. Estas impresiones, aunque infantiles, darán paso eventualmente a experiencias más maduras, y que siempre actuarán en él como un elemento pasional, como un *leitmotiv* de toda su obra. Sobre las mujeres nos dice también Wagner en *Mi vida*, título de su obra autobiográfica:

[...] la presencia femenina que me rodeaba influía poderosamente lo sensible de mi ser. Y fuese, tal vez, porque esta experiencia femenina se mostraba por lo general agitada y turbulenta, los atributos de la mujer, en tanto se relacionaban con el mundo fantástico del escenario, ejercían sobre mí un lánguido e irresistible encanto.¹⁰¹

Estos intereses, como ya dijimos, pertenecientes a la infancia de Wagner fueron poco a poco introduciéndole en temas de los cuales nunca se va a olvidar a través de sus años de adultez y de mayor creación artística. De esta forma, Wagner va llenándose de un vitalismo que provenía de diferentes ramas o vertientes de la cultura. Debemos recordar que desde temprana edad leía en voz alta una biografía de Mozart y que quedó maravillado con todo lo

¹⁰⁰ *Ibid.*, Vol. 1, p. 21. "Was mich im Zusammenhang hiermit beim Besuch des Theaters, worunter ich auch die Bühne, die Räume hinter den Coulissen und die Garderobe verstehe, lebhaft anzog, war weniger die Sucht nach Unterhaltung und Zerstreuung, wie beim heutigen Theaterpublikum, sondern das aufreizende Behagen am Umgang mit einem Elemente, welches den Eindrücken des gewöhnlichen Lebens gegenüber eine durchaus andere, rein phantastische, oft bis zum Grauenhaften anziehende Welt darstellte. So war mir eine Theaterdecoration, ja nur eine - etwa ein Gebüsch darstellende - Coulisse, oder ein Theaterkostüm, und selbst nur ein charakteristisches Stück desselben, als aus einer andern Welt stammend, in einem gewissen Sinne gespenstisch interessant, und die Berührung damit mochte mir als der Hebel gelten, auf dem ich mich aus der gleichgültigen Realität der täglichen Gewohnheit in jenes reizende Dämonium hinüberschwang."

¹⁰¹ *Ibid.*, Vol. 1, p. 21. "...musste doch die stets nur weibliche Umgebung in der Entwicklung meines Empfindungswesens mich stark beeinflussen. Vielleicht gerade, weil diesser Umgang meist unruhiger, ja heftiger Art war, übten die sonstigen Attribute der Weiblichkeit, namentlich soweit sie mit der phantastischen Theaterwelt zusammenhingen, einen fast sehnsüchtig stimmenden Reiz auf mich aus."

referente a la cultura helénica. Aquel interés por el mundo griego le llevarían eventualmente, y ello despertó el gran interés en Nietzsche, a buscar respuesta en lo mitológico. “Mi amor por Grecia, que derivó más adelante en entusiasmo hacia la mitología y la historia de la antigua Hélade.”¹⁰² De hecho, debemos señalar que la infancia de Wagner y la de Nietzsche son muy parecidas, mostrando desde temprana edad mucho interés por las humanidades y muy poco por las matemáticas. Para el Wagner niño ya era importante lo mágico y lo imaginativo y fue por eso que se acercó tanto a la mitología griega. Más que interesarse por aquella Grecia racional que nos revela Sócrates, el interés de Wagner es por la Grecia trágica y desveladora del misterio humano, creativa, totalmente entregada a la invención o a la creación de personajes. Todos estos intereses se entremezclarán en el con aquella pasión por lo teatral de la que hablábamos antes.

Sin embargo, en este resumido camino por donde se pasean las influencias de Wagner y que nos darán como resultado el Wagner aplastante e influyente de siglo 19, no nos podemos olvidar de una figura importante durante su etapa de niñez, su tío Adolph Wagner. Richard ve en su tío su propia imagen, pues Adolph Wagner personificaba al erudito que se enajenaba de todos, que se olvidaba del mundo, incluyendo lo académico al igual que Richard, y se adentraba en el arte. Adolph se muestra para Richard como una figura muy intelectual, pero a la misma vez, con el cariño que un tío siente por su sobrino, como una persona totalmente humana. Adolph se convierte para Richard en un cómplice en la intelectualidad, le enseña todo lo que es necesario para despertar en su sobrino la curiosidad, para enseñarle el camino que debe seguir alimenta sus esperanzas en la humanidad y en la obra de arte. Es precisamente su tío quien le introduce en las lecturas de Shakespeare y de Dante a la vez que le impregna de críticas hacia las instituciones como la iglesia, el Estado e,

¹⁰² *Ibid.*, Vol. 1, p. 12. “Meine Liebe für Griechenland, die sich späterhin mit Enthusiasmus auf die Mythologie und Geschichte des alten Hellas warf.”

incluso, la academia. Con toda esta influencia, a tan temprana edad, Wagner no duda en pronunciar la que sería su vocación: Wagner quería ser poeta.

El camino de la música, no obstante, no quedaba atrás, no era olvidado por los Wagner. Aquel interés de Richard por lo fantasmagórico, por lo místico, siempre se abrirá paso cuando se llega al tema de la música. Pues veía en ésta la magia del arrobamiento, la oscuridad de lo demoníaco. Esto también lo verá Nietzsche en la música y por eso la señala como el verdadero lenguaje del mundo. A Wagner, será su descubrimiento de Beethoven lo que le hará adentrarse cada vez más en el campo de lo musical.

Sin embargo, podemos observar que este Wagner de la infancia y de la juventud muestra un interés por las artes, por las humanidades y por la creatividad en general, que poco a poco se irá desarrollando. En este momento tanto la literatura como la música pertenecían al amplio mundo de “cosas por descubrir” que aquel Wagner acababa de encontrar y de lo cual gran responsabilidad había tenido su tío Adolph Wagner. La decisión de dedicarse a la música y de entenderla como la puerta que abre la oportunidad de las demás ramas artísticas vendría más adelante. Durante esta etapa infantil, Wagner descubre lo mágico, lo creativo, y esa capacidad que posee el ser humano para imaginar, para inventar cosas maravillosas, obras de arte. Es exactamente eso lo que descubrirá eventualmente en la música, ese mundo subterráneo y terrible de la fantasmagoría, lo demoníaco y a su vez sublime. Es ahí en donde Wagner verá lo mítico y la música pasará a ser para él el mundo de la noche. Esto es algo que acogerá totalmente Nietzsche posteriormente. Con su arte, Wagner intentará, al igual que Nietzsche y Thomas Mann después de él, alcanzar un fin, llegar a un ideal, y será por ello que tocará tantas ramas artísticas durante su vida, pues para él todas ellas se justifican por aquel fin.

Dejando atrás aquel Wagner infantil influenciado por sus impresiones sobre el teatro la imagen de lo femenino y la figura bohemia de su tío podemos hallar, en el Wagner de la juventud y comienzos de la adultez distintos elementos sociales y políticos que influyeron en su pensamiento y formación. Este Wagner va a enfrentarse a distintos acontecimientos históricos que, de alguna forma u otra, fueron moldeando su pensamiento. La revolución, y en este caso la francesa, cambió por completo su forma de entender el mundo del arte y su función dentro de la sociedad. De hecho, este elemento revolucionario en Wagner será muy importante por varias razones, pues si por una parte la Revolución francesa de 1830 causó en él un cambio en la manera de ver las cosas, dicha percepción de la revolución va a cambiar con la que se dio en 1849 en Dresde. Como veremos más adelante, el Wagner revolucionario fue evolucionando en la medida en que la revolución cambió de significados. Por el momento, la Revolución francesa será para Wagner un nuevo descubrimiento que desvela al nuevo Wagner revolucionario. Las ideas de Wagner se llenan de un gran contenido esperanzador, de conceptos estéticos y de ideales patrióticos. Es, de hecho, para esta fecha que escribe *Obertura política*, pues hasta cierto punto Wagner encontró el sentido de ser político en la época. Sin embargo, poco a poco iba viendo Wagner cómo aquellos acontecimientos iban variando en sus actos y las barbaries cometidas por los defensores de la revolución. Si por una parte, al comienzo de la misma nos decía: “Tomé partida por la Revolución, que se me aparecía como la lucha esforzada y victoriosa de un pueblo que combatía por su ideal”¹⁰³, por otra parte nos menciona, más adelante en la época:

[...] el peligroso ejemplo dado por los estudiantes indujo a las clases bajas del proletariado a entregarse, al día siguiente, a desórdenes de la misma índole en perjuicio de fabricantes e industriales antipopulares. Las cosas iban cobrando

¹⁰³ Richard Wagner, *Escritos y confesiones*, trad. de Ramón Ibero, ed. Labor, Barcelona, 1975, p.93.

gravedad, la propiedad estaba amenazada y el odio del pobre contra el rico se manifestaba de una manera cada vez más hostil.¹⁰⁴

No obstante, aquel Wagner de la Revolución francesa se llena de júbilo ante las nuevas ideas políticas que van surgiendo y sus sentimientos políticos se ven traducidos a música con la obertura *Polonia*. Esta reafirmación de Wagner y la influencia que obtiene de la Revolución van a la par con una la influencia de una figura que cobra importancia para el compositor. El escritor Heinrich Laube, quien es también un escritor revolucionario influye en un Wagner que leyó su obra *La joven Europa* y que encontró en ésta una crítica hacia la posición que ocupaba el arte en la sociedad y en el sistema de la época. Wagner encuentra en Laube esa exaltación del arte en la que tanto el creía, y es en Laube en quien ve dichas creencias traducidas a palabras. Si bien es cierto que Laube vivió de manera acomodada toda su vida y que sus ideales se movían dentro de cierto liberalismo burgués, tenemos que ver, por otra parte, que su influencia sobre el Wagner revolucionario se va a dar hasta en éstos parámetros. Pues el propio Wagner defenderá en un futuro la comodidad que le brindaba el mundo burgués, sin dejar de defender sus ideales. De hecho, podemos afirmar que gran parte de su obra se debe a la ayuda que recibiera por parte de la clase acomodada.

El Wagner posrevolución comienza a escribir por necesidad de dinero y a aventurarse en la música por un verdadero y genuino interés. Luego de escuchar las obras de Beethoven, Wagner no puede hacer otra cosa que la creación musical. Escuchando las obras del compositor y maravillado por su arte, se da cuenta de la imposibilidad de componer algo nuevo luego de todo aquello. Wagner se da cuenta de que después de Beethoven no le será posible componer algo realmente bueno y únicamente musical, por lo que decide dirigirse

¹⁰⁴ Richard Wagner, *Mein Leben, Op. Cit.*, Vol. 1, p. 54. “Das gefährliche Beispiel, welches von der Jugend gegeben worden war, verführte jedoch an den folgenden Abenden auch die niederen Volksklassen, namentlich das Arbeiterproletariat, zu ähnlichen Excessen gegen misliebige Fabrikherren und dergleichen: nun wurde die Sache ernster; das Eigenthum war bedroht, der Kampf zwischen Arm und Reich stand grinsend vor den Häusern.”

hacia la ópera. En ésta no ve nada que le pudiera servir de modelo, sino que le atrae la variedad de sus formas artísticas. Ya habíamos visto, además, su interés por el teatro desde muy temprana edad, y es dicho interés en la interpretación de la obra musical, por la capacidad que ve en ellas de conformar propuestas variadas, que se decide a componer. Sin embargo, los primeros trabajos de Wagner no fueron como compositor sino como escritor, aunque en muchos de estos escritos tratara asuntos como la música de Beethoven.

Estos primeros trabajos escritos wagnerianos trataron, en gran medida, sobre historia, en su mayoría alemana. Y a través de estos escritos históricos podemos descubrir el comienzo de un Wagner que defiende el nacionalismo alemán. Un nacionalismo alemán que poco a poco irá creciendo en él hasta sus últimos días. Comenzó a trazar un camino entre dos culturas a las que identificó como superiores en el sentido del desarrollo artístico. Apuntó a la sociedad griega como el punto al que se debía regresar, pues vio en ella el mayor desarrollo de lo que ahora consideraba su vocación: ser artista. Por lo que trazó, entonces, una línea entre ambas culturas. En un punto se encontraba el arte griego, en especial la música y la tragedia griega como el nivel a alcanzar y en otro punto colocó la cultura alemana porque vio en ella la capacidad de emular el mundo griego. En Wagner podemos encontrar la idea del germen de una síntesis unificadora entre el pensamiento alemán y el griego, entre ambos mundos. Por lo que aquel nacionalismo de Wagner siempre fue a la par con la realización de la humanidad a través del arte y de la cultura. Por eso la idea de lo alemán y lo griego llevaba la intención de la supremacía de lo humano. Esta idea, que Wagner comienza a desarrollar en sus artículos se verá de forma más madura más adelante, y será ello lo que maravillará a un joven Nietzsche quien, con gran influencia wagneriana, escribirá sus primeras obras y que pondrá en la vuelta a los griegos, la esperanza del desarrollo del individuo. Sin embargo, no en aquel mundo griego de Sócrates en adelante, sino en aquel mundo mitológico, dirigido por el instinto que tanto él como el propio Wagner ven en el arrobamiento que causa la música.

Wagner veía en la sociedad germana la posibilidad de retornar a las ideas estéticas griegas y por eso nos habla de ese “inconsciente impulso” que le atrae hacia todo lo que le parecía germano. Gran parte de esto se lo debe a la influencia de la obra de Tannhäuser. Wagner, al momento de conocer esta obra tendría por lo menos treinta años, lo que nos dice mucho sobre lo importante que era para él continuar absorbiendo todo aquello que iba conociendo. A ello hay que sumar también las ideas de Jakob Grimm que habían hecho eco en Wagner luego de la lectura de *La mitología alemana*.¹⁰⁵ Todo ello contribuye a las ideas que Wagner tratará en sus obras más adelante y que le iban acercando más a su idea de lo germánico y lo griego.

Sólo podría comparar mi estado de entonces a una especie de renacer, y del mismo modo que uno admira con emoción la primera señal de percepción del niño, así también mi propia mirada se extasiaba, deslumbrada ante la vida milagrosa de un mundo al lado del cual había vivido hasta entonces tan ciego como el niño en el seno materno.¹⁰⁶

De este interés en lo griego y, sobre todo, en lo mitológico por parte de Wagner, es que se desprenda del estudio de sus obras esa sensación de adentrarse en el mundo de lo mágico de la que otros artistas posteriores nos hablaran. Su obra será una manera de escapatoria de lo real, en donde se reafirma lo mágico, lo oscuro, lo narcótico. De hecho, su propia música va a desempeñar este papel dentro del mundo del arte, y aquel que busca en el arte un mundo paralelo, pero distinto a lo real podrá refugiarse en Wagner encontrarán una evasión a lo cotidiano y a la mismidad en su arte narcótico, mágico. El propio Nietzsche veía la música de Wagner como un hechizo. El escritor Georges Duhamel nos dice al respecto:

¹⁰⁵ Ya conocemos las intenciones de Wagner de llevar la mitología griega a la alemana, por lo que el trabajo de Grimm sentó bases en ese intento de otorgarle un lugar destacado a la cultura germánica.

¹⁰⁶ Richard Wagner, *Mein Leben, Op. Cit.*, Vol. 1, p. 311. “Ich kann den Erfolg hiervon auf meine innere Seelenstimmung nicht anders als mit einer vollständigen Neugeburt bezeichnen, und wie wir an den Kindern die berausende Freude am jugendlich ersten, neuen, blitzschnellen Erkennen mit Rührung bewundern, so strahlte mein eigener Blick vom Entzücken über ein ähnliches, wie durch Wunder mir ankommendes Erkennen einer Welt, in welcher ich bisher nur ahnungsvoll blind, wie das Kind im Mutterschoße mich gefühlt hatte.”

[...] He dicho el mago; y no el encantador, no solamente para hablar como Corneille y los viejos poetas, sino aun y sobre todo, para emplear la palabra más fuerte, para mostrar no al brujo, al oscuro nigromante, sino más bien al sacerdote y al rey, al maestro de un nuevo culto [...]. Wagner, con sus filtros, sus encantamientos, ha forjado la magia para una o muchas generaciones de la humanidad y por ello oculta un alto rango entre los reyes del pensamiento y del arte. Acaso se cometa hasta un sacrilegio al intentar un análisis de los secretos de esa magia [...]. ¿Lo diré? Wagner no es la música. Espiritual y fisiológicamente es algo distinto de la música verdadera. Es una especie de alquimia muy misteriosa.¹⁰⁷

El Wagner que obtendremos como resultado es uno repleto de cultura, un Wagner que entendía la importancia de absorber y llenarse de todo el conocimiento anterior a él. Por eso nos dice en su autobiografía que durante este periodo intentó: “llenar las sensibles lagunas originadas por la insuficiencia de mis estudios clásicos, y que habían tomado mayor volumen a consecuencia de la vida que había llevado”. Estos elementos de la cultura griega le parecerán, entonces, a Wagner algo siempre nuevo, incluso delirante. Tanto así que, nos comenta el propio Wagner, a veces le era imposible hablar de otra cosa en Dresde que de su elevación de la cultura griega. La profundización en el mundo de la tragedia griega y su constante búsqueda de la concepción mítica son para Wagner de una gran utilidad en su prolongación de síntesis con el mundo mitológico germano ya entrevisto por él, y en esta síntesis busca Wagner el respaldo intelectual y anímico del mundo clásico.¹⁰⁸ La influencia en Wagner de lo griego causa sus estados de arrobamiento, y son éstos los que le mantienen sumergido en los clásicos y la razón por la que quiera relacionar dicha cultura con la cultura germánica. Wagner quiere crear lo mágico en el mundo nórdico. De ahí que llegue a cuestionarse hasta qué punto las tragedias griegas, el mundo de la fábula de los antiguos no debe ser la guía de las obras operísticas. Encuentra además en esta búsqueda algo de luz en

¹⁰⁷ Georges Duhamel, *El consuelo de la música*, Schapire, Buenos Aires, 1954, pp. 41-42

¹⁰⁸ Eduardo Pérez Maseda, *Música como idea, música como destino: Wagner-Nietzsche*, Editorial Tecnos, Madrid, 1993.

los relatos alemanes de la Edad Media. Es esto lo que hace luego cuando compone, por ejemplo, *Parsifal* o *Los Nibelungos*.

Sin embargo, algo que compartía este Wagner con otro de los autores discutidos en esta investigación, Arthur Schopenhauer, es la poca difusión de su obra durante gran parte de sus respectivas carreras artísticas, aunque sí es cierto que Wagner lo ve todo con mayor grado de optimismo que Schopenhauer. Así, ante una de sus obras, que lleva el nombre de uno de los autores a los que les debe sus influencias, *Tannhäuser*, Wagner se da cuenta de que a sus obras asiste gente que nada tiene que ver con el mundo musical.

Me fui enterando poco a poco que entre los amigos de *Tannhäuser* (se refiere aquí a la obra) figuraban personas que apenas frecuentaban el teatro y casi nunca la ópera. La participación de este nuevo público fue cada vez más numerosa y manifestó, de una manera desconocida hasta entonces, una viva simpatía por el autor [...], encontraba, como artista, más estima y aprobación en las personas célebres, de importancia reconocida y elevada instrucción, que en las demás.¹⁰⁹

Wagner ve en todo esto una nueva oportunidad, o más bien, la seguridad de que lo que hacía gustaba a aquellos que sabían apreciarlo. Tenía la certeza de que lo que estaba haciendo era verdadero arte, un descubrimiento que sólo podían entender aquellos que fuesen capaces de entender arte de primer orden. Wagner nunca se mezcló demasiado con el mundo intelectual de la época, sino que éste le sirvió de ayuda en la ideación de su obra musical. Wagner estará siempre alejado de lo que él llamó “misericordia de la existencia moderna y cotidiana”, y esto le lleva a una idealización de la literatura clásica, de la historia, y de la evolución del mundo mítico, por lo que cuando todo ello toma la forma de su obra, el hecho de que sea apreciada por aquellos que son conocedores es para él una buena noticia.

¹⁰⁹ Richard Wagner, *Mein Leben*, Op. Cit., Vol. 1, pp. 375-376 y 387. “Unter diesen wahrhaften Freunden meines "Tannhäuser" befanden sich, wie ich diess allmählich immer mehr erfuhr, Leute, welche für gewöhnlich das Theater gar nicht, am allerwenigsten aber die Oper besuchten. Der Antheil des auf diese Weise ganz neu sich bildenden Publikums gewann fortwährend an Intensität, und äusserste sich in bisher ungekannter Weise vorzüglich in einer energischen Theilnahme für den Autor. [...] dass ich als Künstler eben bei Leuten von ruf, zugestandener Bedeutung und auffallender Bildung, eingehendere Beachtung und Anerkennung fand.”

No obstante, antes de adentrarnos en algunas de sus obras, tenemos que señalar la importancia que tiene la Revolución de Dresde de 1948 en la percepción tanto artística como política de Wagner. El interés de Wagner en esta Revolución no sería ya un interés únicamente político y, de hecho, casi podemos decir que ese interés político es casi inexistente. Más que ser un interés de tipo social, Wagner atiende el asunto de la Revolución por intereses individualistas. Y esto es así debido a que vio en dicha Revolución la oportunidad de que el arte (y con ello su arte) ocupara un nuevo lugar en la sociedad y en el nuevo sistema que se formara. Wagner soñaba con un sistema en donde la realidad del artista fuese a su vez una realidad de toda la sociedad. No cree en los movimientos de izquierda de la misma forma en que un izquierdista pueda creer en su movimiento, por algún bien colectivo, sino que, lejos de todo ello, Wagner veía en este cambio de sistema una posibilidad para la propia realización y la de aquel pequeño grupo dedicado al arte.

Edificaba un Estado social basado en los afanes y esfuerzos de los socialistas y comunistas más avanzados, dispuestos a la sazón a establecer un sistema; pero estos esfuerzos sólo cobrarían, a mi parecer, su debida importancia así que los socialistas lograran la transformación política deseada. Únicamente entonces podría producirse el renacimiento artístico con que soñaba.¹¹⁰

Por lo que, un Wagner cansado de la posición que ocupaba el arte en la época, resignado a escribir artículos para revistas y presentar óperas para unos pocos, veía en los movimientos de izquierda, y en este caso durante la Revolución de Dresde, la oportunidad para volver al lugar que el arte ocupaba en el mundo griego, la oportunidad de realizar su ideal.

¹¹⁰ Richard Wagner, *Mein Leben, Op. Cit., Vol. I*, p. 446. “Immer mehr die Vorstellungen von einem Zustande der menschlichen Gesellschaft aus, zu welchem die kühnsten Wünsche und Bestrebungen der, damals im Aufbau ihrer Systeme so thätigen Sozialisten und Communisten, mir eben nur die gemeine Unterlage boten, während eben diese Bestrebungen erst von da ab Sinn und Bedeutung für mich gewannen, wo ich sie am Ende der erzielten politischen Umwälzungen und Konstruktionen angelangt sah, um dort nun mit meiner, der Kunst zugewandten Neubildung meinerseits zu beginnen.”

Durante este tiempo de la Revolución de Dresde, Wagner comparte mucho con el anarquista Mijaíl Bakunin quien, aunque defensor al igual que Wagner de la izquierda liberal, nunca le llegará a entender verdaderamente de la misma forma que éste no le entendería nunca del todo a él. Contemporáneo de Scopenhauer, y muy ligado a las ideas de éste, Bakunin creía en la idea de que cada cual debe recibir una retribución económica según sus méritos, y que el incentivo de prosperidad material es legítimo en una sociedad libre que no busca la igualdad sino la justicia económica; en todo caso, la repartición salarial debería organizarse colectivamente bajo criterios tanto democráticos como técnicos. Wagner estaría de acuerdo con aquella parte en la que Bakunin habla de una retribución económica según sus méritos, pues eso le era conveniente para sus ideas en cuanto al arte. Para Wagner la Revolución no tiene el sentido de la redención popular, sino un sentido totalmente individual, pero que debe pasar, pues es la opción que tiene a la mano, por el cambio del orden social a través de los movimientos de izquierda. Pero de ahí a pensar que Wagner sentía verdadera pasión por los movimientos de izquierda y el bienestar de todo el proletariado hay un gran paso que nunca se llega a dar. Si bien es cierto que Bakunin es, al igual que Wagner, un defensor de las artes, y entiende el mito como germen revolucionario, entre ellos no existe una auténtica comunión de intereses y aspiraciones. Wagner siempre tendrá la mirada puesta en una meta, mira el éxito de la Revolución por la liberación y el cambio hacia una sociedad futura en la que su obra, su nuevo arte, sea una realidad de todos los individuos. Bakunin se aleja de todo esto, pues para él el artista no es quien está llamado a cambiar las estructuras sociales y, de hecho, cree que una nueva clase social compuesta de sabios sería cruel e inhumana. Wagner, sin embargo, le deja saber a Bakunin que el arte es el medio por el cual la humanidad encontrará la regeneración. Este Wagner revolucionario (pero, evidentemente, en un sentido muy distinto al de Bakunin) dará paso a su escrito *La obra de arte del porvenir* en la que nos habla de la función del artista. El artista tiene la misión de expresar, por sus

medios privilegiados, el sentir y la expresión de toda la comunidad en la que se integra.

Wagner quiere reconciliar, de alguna forma, su sentir, su manera de ver el mundo como artista, con el resto de la sociedad. Este Wagner revolucionario, y que todavía se encuentra cercano a aquella Revolución de Dresde llega a pronunciar en una escrito, de 1849, que lleva por título *La Revolución*:

Quiero destruir este orden establecido que divide a la humanidad, creada para estar unida, en pueblos enemigos, en poderosos y débiles, en ricos y pobres, que da a unos todos los derechos y no concede ninguno a los demás. Porque este estado de cosas hace que no hay en el mundo más que desgraciados. Quiero destruir este orden establecido que transforma a millones de seres en esclavos de una minoría, y convierte a esta minoría en esclava de su propio poder, de su propia riqueza. Quiero destruir este orden establecido que levanta una frontera entre el placer y el trabajo.¹¹¹

No habrá un Wagner más revolucionario que éste que escribe *La Revolución*, justo en esta etapa de la Revolución de Dresde. Un Wagner que, como ya hemos dicho, ve al artista como parte de ese proletariado que, dado sus méritos, debe ser ahora quien esté en el poder. Todas sus ideas llevan la premisa de construir un orden nuevo, y es exactamente lo que desea Wagner con el arte, llevarlo al lugar donde merece, a la supremacía del artista, de vuelta a la mitificación y al mundo griego. De hecho, sería esta etapa, luego de la Revolución de Dresde en que podremos ver al Wagner más creativo, al mejor de todos, en términos no ya musicales, sino teóricos y filosóficos. La Revolución, sea por la razón que fuere, se convirtió en un propulsor de sus ideas, con ella logra mirarse a sí mismo y trazarse un proyecto claro. Su inminente exilio a París o a Suiza le llevaron a una enajenación fructífera y es por eso que este Wagner postrevolucionario será uno consolidado en su arte y se convertirá en un ejemplo a seguir por otros artistas más jóvenes. Su salida de Dresde va a mostrarnos un Wagner que centra toda su energía en la escritura y la creatividad. Luego de escribir *Arte y Revolución*, su

¹¹¹ Richard Wagner, *Escritos y confesiones*, Op. Cit., p. 115

primera obra de este periodo, comienza una de sus obras más importantes, *La obra de arte del porvenir*. En esta última, nos encontramos con un Wagner muy influenciado por Schopenhauer y Feuerbach. El Wagner postrevolucionario se encuentra totalmente sumergido en lo que él mismo llama “estudios filosóficos y artísticos”. Anteriormente, había intentado buscar algunas respuestas en el campo de la filosofía, pero todo ello de manera infructuosa. Sus respuestas las había encontrado en el campo de la música a través, como ya hemos dicho antes, de la música de Beethoven. Y lo que las sinfonías de este causaban en Wagner no era algo que hubiese ocurrido en el campo filosófico. Cuenta su amigo Friedrich Pecht sobre el interés de Wagner en la filosofía:

La siguiente experiencia que tuve con él en aquella época mostrará cómo esta insaciable naturaleza alargaba la mano a todas partes: al visitarlo un día lo encontré ardiendo de entusiasmo a causa de la *Fenomenología* de Hegel, que estudiaba entonces, y me la alabó a su excéntrica manera como el primero de entre todos los libros. Como prueba me leyó un pasaje que le había impresionado especialmente. Como yo no lo entendiera del todo, le rogué que volviera a leerlo, con el resultado de que ahora no lo comprendíamos ninguno de los dos. Así que lo leyó por tercera y cuarta vez, hasta que finalmente nos miramos y los dos soltamos la carcajada y éste fue el fin de la *Fenomenología*.¹¹²

Sus intentos por refugiarse en la historia no eran otra cosa que un aventurarse en algo cercano a la filosofía, para ver si luego de esto podía adentrarse en lo que él mismo consideraba el conocimiento superior de la filosofía. Sin embargo, cinco años después de haberse adentrado por primera vez en el mundo de la filosofía, Wagner se maravilla, como alguna vez lo hiciera escuchando la novena sinfonía de Beethoven, con la obra de Arthur Schopenhauer. Esto sucede luego de estudiar la *Filosofía de la historia* de Hegel y de descubrir, sobre todo, la filosofía de Feuerbach que será una de sus grandes influencias. De hecho, Wagner conoce la

¹¹² Friedrich Pecht, *Aus meiner Zeit* (De mi tiempo), Munich, 1894; citado en Pérez Maseda, *Música como idea...*, Op. Cit., p. 96.

obra de Feuerbach durante sus años revolucionarios, por lo que *Arte y Revolución* y *La obra de arte del porvenir* contienen gran influencia del filósofo alemán.

Varias razones hacen que Wagner se interese por la filosofía de Feuerbach. En primer lugar, un primer interés en la filosofía de Hegel es fundamental para el posterior interés de Wagner en la filosofía de Feuerbach pues, como bien sabemos, la filosofía de Feuerbach está impregnada de hegelianismos. Contrario a Hegel, y lo mismo sucederá con Schopenhauer, los escritos de Feuerbach son de un gran estilo literario, por lo que sus lecturas le parecerán a Wagner mucho más entendibles que las de Hegel. De igual forma, semejante estilo literario hace que Wagner se maraville al verse entendedor de algo tan complejo como lo es el estudio filosófico. Otra razón para que Wagner se interese por Feuerbach está en lo representativo de la figura del alemán para los movimientos radicales y liberales de la época. En aquella época, aquel ateísmo humanista de Feuerbach parecía ser un movimiento que iba la par con la izquierda y con el rompimiento de los sistemas establecidos. Eso, para un Wagner que siempre se maravilló con la idea de Jesús, como una figura llena de mitos y comparable con Apolo, le resulta también muy llamativo.

Aun con todo esto, la principal razón por la cual Feuerbach resulta tan influyente en Wagner es por la facilidad con que puede entenderle. Su fácil lectura le hacía mucho más ameno el estudio de algo que siempre le había interesado, el campo de la filosofía. Y este estudio de las obras de Feuerbach, más que hacerlo un ferviente seguidor, que en realidad no lo fue, prepara el camino de Wagner hacia la filosofía de Schopenhauer. La filosofía de Feuerbach además de optimista es profundamente pre-schopenhaueriana y esto allana el camino a una de las más grandes influencias de Wagner: Arthur Schopenhauer.

Sin embargo, con *La obra de arte del porvenir* estamos ante un Wagner con grandes influencias de Feuerbach y que aún cree que la solución para el arte se encuentra en la

revolución, en nuevos sistemas de gobierno y de sociedad. Una ilusión optimista, de quien ve la luz al final del túnel, característico de la filosofía de Feuerbach, se asoma a través de toda la obra. El popularismo, la fraternidad universal y la defensa de un comunismo liberador se vuelven son aún para Wagner el camino que se debe tomar. A la misma vez, prevalece en estas obras compuestas por Wagner, de la década del cuarenta al cincuenta, su gran interés por las obras escénicas, en particular la ópera. De hecho, podemos decir que, a partir de *La obra de arte del porvenir*, Wagner comienza a crear una idea de ópera y de teatro que sólo existe en su cabeza, sus ideas de lo que debían ser las representaciones dramáticas eran hasta el momento inexistentes y sólo en un futuro irían a ser vistas. En sus obras nos hablaba de la unión de diferentes ramas artísticas y no eran otra cosa que tratar de ofrecer al público un mundo artístico completo en donde la música, la poesía, la danza, la pintura, etc., se unificaran. De esta forma, pensaba Wagner, crearía en el público una catarsis capaz de hacerles vivenciar la grandeza del arte y convencerles de la posición primaria que debe ocupar dentro de la sociedad. Con semejante experiencia artística la sociedad debía, según Wagner, buscar de ello cada vez más. En realidad, no hacía otra cosa que llevar aquella tragedia griega antigua a su época. Aquel teatro griego que de igual manera incorporaba la música, el drama, la pintura y la danza, entre otras ramas humanística, dentro del escenario y que, a su vez, hacía que el espectador se sintiera parte de lo representado es lo que Wagner intenta llevar a la sociedad de su época. Si el teatro griego había alcanzado tal importancia en aquella época era porque el público se sentía totalmente atrapado dentro de aquello que se presentaba. Wagner intenta llevar esa experiencia a la ópera de su época.

Veía yo en la ópera una institución cuyo particular objetivo consiste en ofrecer una distracción y un entretenimiento a un público tan aburrido como ávido de placer; veía además su obligación de calcular un resultado pecuniario para hacer frente a los gastos exigidos por el pomposo aparato que tantos atractivos presenta, y no lograba ocultarme que sería una verdadera locura el intento de canalizar dicha institución hacia una meta diametralmente opuesta, es decir, aplicarla para que el pueblo se

desprendiera de sus intereses vulgares y se elevara al culto y la inteligencia de las mayores grandezas y las mayores honduras que pueda concebir la mente humana.¹¹³

Wagner no hace otra cosa que elevar la función del artista al culto por el arte y que la sociedad le otorgue un nuevo lugar, una nueva posición. No obstante, todo ello lo quiere lograr a través del propio arte y su grandeza. Estaba tan convencido de su obra que no le quedaban dudas de que ello sería así, de que sería el público el que orientaría y dirigiría su mirada hacia la grandeza del arte. Y es para poder convencer al público de que esto sería así que podemos entender la gran cantidad de trabajos escritos de Wagner. Sus intenciones debían ser comprendidas por el público no sólo a través de su música, sino a través de la teoría que escribía en los periódicos y revistas. Sus trabajos escritos no llevan un fin desinteresado, sino que se une al fin o la meta de la que antes hablábamos. Wagner escribe como una manera de dirigirse hacia su plan, el nuevo papel del arte dentro de la historia de la humanidad.

Dos elementos van a estar siempre presentes en Wagner y en su obra. Si por una parte no puede separarse del elemento histórico, por otra parte, es el elemento mítico lo que nunca se separará de su creación artística. Wagner fue un sujeto con una gran carga histórica. Se sentía parte importante del proceso histórico que le había tocado vivir y, más aún, se creía capaz de cambiar dicho proceso histórico, o al menos de influenciar con su obra y sus teorías dicho tiempo histórico. Sin embargo, cuando nos adentramos en su obra, en el instrumento que tenía para cambiar la posición del arte dentro de ese marco histórico de su época, Wagner se decantará por el mito como la alternativa más válida para el drama musical. Posa su mirada en la tragedia griega y elige el mito, puesto que lo misterioso no dejaba de parecerle atractivo. Será este el tema y objetivo principal de su obra y todo lo demás, todo lo complementario es llevado a un segundo plano. La escenografía y toda la maquinaria tras la

¹¹³ Citado en Marcel Schneider, *Wagner*, Bosch, Barcelona, 1980, p. 71.

obra serán importantes en cuanto sean consecuentes con la temática de la obra, el coro sólo será utilizado cuando sea necesario y la orquesta servirá de voz subconsciente. La importancia en la poética de la obra es lo que observaremos en las obras futuras de Wagner: *Tristán, Los maestros cantores, La Tetralogía y Parsifal*. En ellas la poesía toma forma de música, pasa a un primer plano y todo lo demás, pasa a ser un simple complemento del elemento mítico.

Sin embargo, este Wagner idealista que comienza a teorizar sobre lo que será el futuro del drama musical sigue aún confiado en la Revolución como el elemento necesario para el cambio político en Europa y para, a su vez, trastocar la posición del arte y garantizar la cabida de su gran obra. Con ello se hace más evidente aquello que veníamos discutiendo sobre la importancia del elemento histórico en la obra de Wagner.

Presentía que, tanto en nuestras aspiraciones musicales como en nuestra vida social, había de operarse un cambio profundo, y, como resultado de ello, nuevas necesidades a las que precisamente habían de responder las obras cuyo atrevido plan acababa de esbozar [...]. El completo fracaso de los últimos movimientos políticos no me desanimaba; antes al contrario, estaba seguro de que tal fracaso sólo provenía de la falta de claridad con que se habían analizado las causas iniciales de la Revolución. A mi juicio, ello era el resultado de un impulso social que, a pesar de su fracaso político, nada había perdido de su energía; y aun en el movimiento parecía haberse extendido más.¹¹⁴

Esta percepción de la Revolución que hasta el momento había tenido Wagner, sufriría un cambio drástico y ello, como ha solido suceder hasta el momento, marcaría una nueva

¹¹⁴ Richard Wagner, *Mein Leben, Op. Cit.*, Vol. 2, p. 566. “Nur setzte ich voraus, dass in jener Oeffentlichkeit, wie in unsrem ganzen sozialen Leben, es sehr bald zu einem unermesslichen Umschwunge kommen werde; dem alsdann sehr schnell sich bildenden neuen Zustande und seinen wahrhaften Bedürfnissen, glaubte ich in meinen, nun mit solcher Rücksichtslosigkeit entworfenen Arbeiten gerade den rechten Stoff zuzuführen, durch welchen plötzlich ein ganz neues Verhältniss der Kunst zur Oeffentlichkeit sich heraustellen sollte. [...] Das allgemeine Verunglücken der politischen Bewegungen hatte mich nämlich doch nicht irre gemacht; vielmehr glaubte ich zu erkennen, das, was sie schliesslich als so kraftlosherausgestellt habe, eben nur der nicht deutlich genug erkannte und ausgesprochene innere Grund derselben gewesen sei: als dieser stellte sich mir nun diesoziale Bewegung dar, welche, trotz der politischen Niederlage, keineswegs an Energie verloren, sondern immer stärker sich ausgebreitet hatte.”

etapa en su obra. Un suceso ocurrido en la Revolución, en el año 1852, se convierte en un gran momento crítico pues con ello cambias las expectativas, tan elevadas, que hasta el momento tenía Wagner en la política y en la Revolución como el elemento esperanzador y de cambio en el sistema político y social. Luis Napoleón Bonaparte da un golpe de Estado y establece una dictadura temporal que transformará a Francia de República a Imperio, del cual el propio Luis Napoleón sería emperador. Para Wagner, esto representaba el final de sus esperanzas, pues si contemplaba un cambio político, esto no era más que una vuelta atrás, un golpe a todo lo que él mismo había defendido.

[...] no tardé en sumirme en una extraordinaria depresión moral, consecuencia [...] de la decepción que me había producido el giro que habían tomado los acontecimientos políticos [...] Por doquier reaparecían en la vida social los síntomas desmoralizadores y decepcionantes de los que habíamos intentado liberarnos mediante las revoluciones de los años anteriores. Veía llegado el momento en que caeríamos tan bajo, intelectualmente hablando, que un nuevo libro de Enrique Heine, sería saludado como un beneficioso estimulante.¹¹⁵

Wagner veía todo su esfuerzo como una pérdida de tiempo y esto, indudablemente, afectaría su obra. Por eso la única alternativa viable que ve ante todo ello es la de apartarse lo más posible de cualquier intento de esperanza en el sistema político. Hay que recordar que para esta época Wagner tenía unos cuarenta años y que su entrada en la Revolución fue durante una etapa bastante madura por lo que esta derrota le afectará más aún. De hecho, de aquí en adelante veremos un Wagner que cambia radicalmente de postura y de ideales. Es un Wagner que verá ante sus ojos la desaparición de sus esperanzas en cuanto al mundo artístico

¹¹⁵ *Ibid.*, Vol. 2, p. 568. “Bald bemächtigte sich meiner eine ausserordentliche Niedergeschlagenheit, in welcher sich die Enttäuschung über den äusseren Verlauf der Weltgeschichte auf sonderbare Weise mit der, jetzt bei mir eintretenden Reaktion gegen die Uebertreibungen der Wasserkur in Bezug auf meinen Gesundheitszustand, zugleich zur Geltung brachte. Nach jener Seite zu erkannte ich nun die triumphirende Wiederkehr aller der ernüchternden, jede höhere Hoffnung ausschliessenden Erscheinungen im Kulturleben, von denen die Erschütterungen der letzten Jahre uns für immer befreit zu haben schienen. Ich sagte die Zeit voraus, wo es bald wieder so elend bei uns hergehen würde, dass ein erscheinendes neues Buch von Heinrich Heine als aufregendes Ferment begrüsst würde.”

y la difusión de su obra. Se encuentra desterrado, sin dinero, con pocos amigos y, ahora, ve que la posibilidad de una sociedad renovada y regenerada en la que su obra llegaría a ser comprendida y aceptada se le escapaba ante los nuevos hechos históricos. Su espíritu se encuentra ahora fatigado y el lugar del vitalismo es sustituido por un fatalismo que nada quiere saber de falsas esperanzas. Este nuevo proceso de Wagner será a la inversa y es importante porque ese sentir pesimista y fatalista, casi búdico, de Wagner va a ser nuevamente fecundado y va a confluir, en el momento preciso, con el pensamiento más afín a él mismo en esta situación, y también el más intelectualmente poderoso de cuantos conoció Wagner en toda su existencia: el encuentro con la obra de Schopenhauer.¹¹⁶ Un Wagner sin esperanzas encontrará su lugar en la filosofía pesimista de Schopenhauer y será, un poco irónicamente, a ésta a la que recurrirá para volver a encontrar el lugar al que pertenecen el arte y el artista. Si la Revolución había provocado que sus ideas terminaran en la más evidente miseria, con Schopenhauer la luz vuelve a aparecérselo en el horizonte. Del encuentro con Schopenhauer surgirá el nuevo Wagner, su nueva obra y, sobre todo, la reafirmación de su posición en el mundo.

Wagner va a hacer tan suya la obra de Schopenhauer que la llevará a su obra e, incluso, hay mucho que ver con Wagner en el hecho del redescubrimiento de Schopenhauer que se dio al final de la vida del filósofo y del que hablamos anteriormente. Toques de un pesimismo que se aferra a la vida se pueden apreciar en *El anillo de los Nibelungos* wagneriano, pero se verán, aún con mayor constancia, elementos schopenhauerianos en el *Parsifal*. Como hemos visto anteriormente en Wagner, su vida siempre estará ligada a su obra. Schopenhauer y su filosofía serán la puerta de entrada para las nuevas concepciones artísticas en Wagner y le aportará influencias culturales que se amoldarán perfectamente a su pensamiento.

¹¹⁶ Pérez Maseda, *Música como idea...*, Op. Cit., p. 107.

Para un Wagner que acababa de vivir la desilusión de la Revolución, una teoría como la de Schopenhauer, que basa sus ideas en el pesimismo ante las vanidades del ser humano y la pequeñez del éste ante la voluntad que está por debajo de todos sus actos que los determina, es definitivamente un refugio, un consuelo. Además aquella dificultad que se le había presentado cuando leyó a Hegel, no representaba un problema con Schopenhauer. Pues se encuentra en éste a un gran escritor, que desprecia los sentimientos de afección y complacencia de la gente vulgar que quiere definir la vida por medio de lo común y de las reglas del convencionalismo. Wagner aspiraba a algo mejor, a una sociedad y un sistema que le diera un lugar importante a las artes y a sus obras, pero encuentra en Schopenhauer la justificación para que hasta el momento el mundo no haya dejado de decepcionarle. A la misma vez encuentra en él la exaltación del artista y del genio artístico, del santo que, en Schopenhauer, es aquel que logra el dominio de la voluntad por medio de la propia creatividad. Como habíamos visto anteriormente, las inquietudes de Wagner por la filosofía no eran pocas pero, si bien habían sido un material de estudio sin mayores consecuencias, con Schopenhauer ocurre algo totalmente distinto, se vuelve un modo de entender la vida.

Aquel amor de Schopenhauer por la música será otro factor que interese grandemente a Wagner sobre el filósofo alemán. Hasta ese momento, ningún otro filósofo había puesto especial atención en la música de la forma en que lo hizo Schopenhauer, el cual la sitúa en el núcleo de todo el sistema artístico. Si las artes eran importantes dentro del desarrollo del sujeto y de su liberación de las cadenas de la voluntad, la música sería la más importante de todas las artes. Aquella sociedad sin un orden natural, en la que la voluntad se convertía en el centro de todo movimiento y desarrollo del individuo, y en donde las acciones humanas se dirigen por naturaleza hacia lo caótico, puesto que la naturaleza que está en todo sólo busca su particular crecimiento y satisfacción, la música se convierte en un puerto en el cual el sujeto-artista puede desembarcar a salvo. De vez en cuando, nos recuerda Schopenhauer, el

individuo tiene la oportunidad de apartarse de esa voluntad que está en todo y que lo determina todo, y esta oportunidad se encuentra en la contemplación y los estadios estéticos.

Wagner encontró respuestas a sus interrogantes en esta visión del mundo de Schopenhauer. Encontró un alivio a lo que para él parecía una injusticia de la sociedad, del sistema, y un alivio a la decepción ante la imposibilidad de realización de sus teorías políticas. Por ello dedica el libreto de *El anillo* a Schopenhauer y, al hacerlo, describe su obra como “Homenaje respetuoso”, pues en ella se encuentran los elementos schopenhauerianos de los que hablábamos anteriormente. Por su parte, Schopenhauer, había recibido aquel homenaje de gran manera e incluso veía en Wagner a un artista muy superior como poeta que como músico. Wagner nunca llegaría a conocerle personalmente, pero sentirá siempre por él el respeto que se puede sentir por un gran maestro. De hecho, la filosofía de Schopenhauer comenzó a ser parte esencial tanto en la vida como en la obra de Wagner. Su interpretación del abandono a la contemplación y la negación de la voluntad completaron en él el ideal de renunciamiento schopenhaueriano. Y esta forma de vida pasó a ser rápidamente un motivo más de producir una obra que recogiera los elementos principales de la obra de Schopenhauer. De ahí que Wagner comenzara a trabajar en *Tristán e Isolda*. Sobre esta influencia de Schopenhauer en la obra de Wagner nos dice Eduardo Pérez Maseda:

Tristán e Isolda, con todo su mundo de la noche, su muerte de amor liberadora, y la idea de la disolución de las almas en el Alma del Mundo, que interrumpe con pasión la composición de *El Anillo*, tiene mucho que ver, sí, con Matilde Wessedonck, pero sería impensable sin la influencia intelectual de Schopenhauer y lo que Thomas Mann asimiló al carácter profundo erótico de la metafísica schopenhaueriana. Esa voluntad se redime, no sólo por medio de la contemplación estética, sino también por medio del amor y la más sublime sexualidad.¹¹⁷

¹¹⁷ Pérez Maseda, *Música como idea...*, Op. Cit., p. 113.

En esta etapa de la vida de Wagner sus obras, como es el caso de *El anillo* y de *Tristán e Isolda*, van a estar cargadas de influencias pasadas, como Bakunin y Feuerbach, pero más aún por influencias de Schopenhauer. Por eso en *Tristán* no sólo vemos elementos mitológicos de los que Wagner nunca se separó, sino que éstos se enriquecen con aspectos de la filosofía schopenhaueriana como el pesimismo moral, la voluntad de vivir y la esperanza de un Nirvana como manera de contemplación. Wagner utilizará a Schopenhauer, a partir del momento en que conoció su obra, como el punto hacia donde mirar y dirigir su vida. Schopenhauer será su refugio y consuelo ante una realidad que le parecerá bastante hostil, ya que en ella ve la negación de su propio pensamiento. El interés de Wagner por Schopenhauer es tal que, a partir de ahí, se comienza a interesar por las religiones orientales a las que considera, como mismo lo hacía Schopenhauer, parte esencial para entender su sistema filosófico. Incluso, aquel boceto que hiciera del poema dramático *Los vencedores*, fue producto de la lectura de la *Historia del budismo indio*, de Eugene Burnouf.

Schopenhauer se convierte en el centro ideológico de la obra wagneriana. Tras su conocimiento de la obra del filósofo alemán, su pensamiento, sus teorías y sus ideas estéticas dieron un giro importante. Todo su pensamiento político pasó a ser un instrumento del mundo del arte y el desarrollo de éste se convierte en la razón primordial de su obra. Para el Wagner schopenhaueriano lo político y lo social sólo gana sentido desde el punto de vista del arte y siempre desde la óptica de la redención. El adentramiento en las teorías de Schopenhauer sólo podía ir a mayor, dado el momento histórico en que se dio dicho encuentro. Desde entonces aquella utopía wagneriana y la esperanza en lo mitológico cobra sentido únicamente a través de la redención.

Esta idea de la redención, que siempre acompañó a Wagner, ahora se vuelve más importante. En un momento en que se encuentra con la decadencia del espíritu, la redención a través del arte que alguna colocara al lado de la Revolución, ahora la encontrará en la

negación de la voluntad a través del propio arte. Cuando Wagner nos habla de negación de la voluntad, no deja a un lado la redención, sino que ambas cosas son una misma. Si es posible la redención del individuo es únicamente a través de la negación de la voluntad que sólo se consigue con la contemplación, con el arte. Esto nos demuestra una vez más que en Wagner no hay una división entre su vida y su obra, entre su persona y sus ideas, sino que su obra no es otra cosa que la compenetración de los elementos y las ideas que obtiene de lo cotidiano. Las influencias que va recibiendo van construyendo su obra y sus ideales. Sin embargo, poco a poco, aquel pensamiento de Schopenhauer hace que Wagner se desinterese por la política y por esa parte de la sociedad que no tiene ningún tipo de gusto por el arte, en definitiva, su esperanza en la redención es la redención de unos pocos.

Esta es otra idea acompañó a Wagner cuando decidió regresar a Alemania y tratar de convencer a todos de que ya no era el revolucionario de antes. Ese Wagner que, como antes, quiere alcanzar su regeneración y la de la humanidad a través del arte, ahora pretende hacerlo desde sí mismo, comenzando por su propia persona. Al ministro del interior le agradece por su amnistía y sobre eso nos dice en su autobiografía:

La acogida que me dispensó el señor Beust (ministro del Interior) fue harto diferente [...] me dijo sonriendo que yo no era sin duda tan inocente como quería aparentar y me llamó la atención sobre una carta que había escrito hacía tiempo y que había sido hallada en los bolsillos de Röckel. No la recordaba y di a entender al ministro que consideraba la amnistía que me habían concedido como un perdón a mis imprudencias.¹¹⁸

Aquel Wagner interesado en la Revolución había, aparentemente, muerto con el movimiento en Dresde y ahora, influenciado por las ideas de Schopenhauer, se preocupa más con la

¹¹⁸ Richard Wagner, *Mein Leben, Op. Cit.*, Vol. 2, p. 827. "Sehr ungleich war dagegen mein Empfang von Seiten des Herrn von Beust: mit lächelnder Eleganz unterhielt er sich mit mir davon, dass ich denn doch wohl nicht so unschuldig sein möchte, als ich mir dessen jetzt bewusst schien; er machte mich auf einen Brief von mir aufmerksam, der zu jener Zeit in Röckel's Tasche gefunden worden sei: diess war mir neu, und gern gab ich zu verstehen, dass ich die mir ertheilte Amnestie als eine Verzeihung begangener Unvorsichtigkeiten zu betrachten mich gedrungen fühlte."

realización individual y la de aquellos que busquen la redención en el arte. Un Wagner de cincuenta años regresa a Dresde con muy pocos bienes materiales, sin la comodidad necesaria para dedicarse por completo a la creación. De ello se quejaba ya cuando escribió el prefacio de *El anillo*, cuando nos dice que: “No me atrevo a esperar que algún día tenga el sosiego que necesito para componer música, y ya he renunciado a la esperanza de verla representada”¹¹⁹.

Es la lectura de dicho prefacio lo que hace que el emperador Luis II se entere de la necesidad de Wagner y es muy probable que este suceso haya cambiado para siempre la historia de la música. Pues de ello nacerá una relación entre ambos en la que Wagner saldrá económicamente beneficiado. Bajo el cuidado económico de Luis II, Wagner se verá con la oportunidad que hasta entonces no había tenido, tendrá la libertad de componer sin la necesidad de ganarse la vida. Esta libertad para componer le permitirá, entonces, crear la mayor parte de sus grandes obras. El Wagner revolucionario sigue latente en él, pero ya de una manera apaciguada, puesto que la comodidad que le brinda el emperador le hace obligatorio el vuelco hacia la creación. Dicha fascinación con Wagner causó cierta preocupación entre los patricios, los nobles y ayudantes de Luis II, puesto que todos conocían aquel pasado de Wagner y porque toda vez que se llevaba a cabo alguna obra del compositor alemán, y dadas las costosísimas puestas en escena, la reducción del erario público era considerable. Sin embargo, ese Wagner que se cobija bajo la ayuda de Luis II comenzará, de aquí en adelante, a dar pasos hacia la defensa del nacionalismo alemán, dejando atrás aquellos sentimientos revolucionarios. No obstante, observando las diferentes etapas políticas de Wagner podemos darnos cuenta de que esto no implica que, dada la ayuda que recibe y su buena relación con el emperador, vaya a convertirse ahora en el mayor defensor del imperialismo y a olvidar por completo la Revolución. Pues lo cierto es que Wagner nunca fue

¹¹⁹ Richard Wagner, *Mi vida*, traducción al castellano de Eulogio Guridi, Ed. Lauro, Barcelona, 1994, p. 560.

el mayor defensor de los revolucionarios. Wagner tenía una meta, un fin que alcanzar y esto era la realización del arte y el encumbramiento del artista. En este preciso momento, el emperador le estaba aportando esa oportunidad que la Revolución le había negado. Por tal razón, y observando dichos patrones del comportamiento y las ideas políticas de Wagner, tenemos que señalar que Wagner irá a donde considere que se puede realizar su plan salvador artístico, allí donde su obra sea entendida y glorificada, y era eso lo que ocurría con el apoyo que obtenía de Luis II y es por ello, además, que en *Los maestros cantores de Nuremberg* hace gala de ese alemanismo claro que eventualmente conducirá a un fuerte nacionalismo. Tampoco es que con ello se olvide del mito, pero la tendencia histórica se vuelve parte esencial para la justificación de su obra. De esta época provienen también escritos como *Sobre Estado y religión*, y *Arte alemán y política alemana*. Con dichas obras quedan asentadas las ideas nacionalistas y religiosas que acompañarán a Wagner hasta el final de sus días. Es muy probable que todo esto nos suene contradictorio y, de hecho, lo es, pues una figura como Wagner, cuyas ideas son aquello que va recogiendo de todas aquellas cosas que le interesan padece, por consiguiente, de un cambio constante de sus ideas. Las influencias en Wagner son para él tan importantes que puede pasar de ser un activista revolucionario a un ferviente nacionalista, todo si en ello ve la posibilidad de redención del arte. Todas sus ideas referentes al arte, a la filosofía, a la música, a la religión o la política se entremezclan con ideas antiguas u otras nuevamente adquiridas, como sus ideas del judaísmo, de las religiones orientales a las que le llevara la filosofía de Schopenhauer, de la higiene vegetariana, de la importancia de la piedad, y todo ello va a conformar la base de lo que será la última parte de la obra dramático-musical de Wagner. Una última parte de su vida que Nietzsche llamará de “turbia actividad literaria de sus últimos años”.

De hecho, la relación Nietzsche-Wagner comienza cuando Wagner tiene alrededor de cincuenta y cuatro años. Nietzsche, tremendamente influenciado en la época por

Schopenhauer, era toda una promesa y Wagner había entrado en su etapa de mayor creación musical. Como ya veremos más adelante con mayor profundidad, la relación entre ambos comienza como con una gran amistad pero termina con gran repulsión entre ambos. De ahí la crítica de Nietzsche al Wagner de los últimos años. Si bien Nietzsche había sido la mayor amistad intelectual en toda la vida de Wagner, también hay que señalar que eso no representó una mayor influencia en su obra. De la otra parte fue totalmente distinto, puesto que las influencias de Wagner en Nietzsche son notables. Aunque Wagner compartió mucho con Nietzsche, siempre supo canalizar sus ideas frente a Nietzsche y no pasaron estas ideas directamente a su obra. En Nietzsche, por el contrario, -y esto lo reconoció él mismo- Wagner fue una de sus mayores influencias en materia artística e incluso en el ángulo humano. Durante toda su vida Nietzsche estuvo bajo el peso que la música, la personalidad y las teorías sobre el mito de Wagner ejercieron sobre él. Todo esto, como ya veremos, ocurre a pesar de la ruptura de la relación entre ambos.

Es muy peculiar que Wagner no se viera influenciado al momento de componer sus obras por las ideas de Nietzsche, pues como hemos visto hasta aquí Wagner tenía la particularidad de absorber todo aquello que le interesaba de su alrededor. Sin embargo, el Wagner que Nietzsche conoce, un Wagner evidentemente schopenhaueriano, se encontraba dando pasos hacia la defensa del nacionalismo y en una burbuja económica que le proporciona el Estado, con lo cual, aquel Wagner por el que Nietzsche sentiría tan grande encanto, poco a poco iría desapareciendo para él. Ese Wagner de los últimos años, y luego del rompimiento con Nietzsche, encontrará en la figura de Arthur de Gobineau ideas más afines a las suyas. Wagner se convierte en un gran lector de las obras de Gobineau quien, a pesar de sus contradicciones y paradojas constantes en sus escritos, nunca dejó de creer y defender el nacionalismo. De hecho, aunque su relación no duró mucho tiempo, ya que fue interrumpida por la muerte del francés, las relaciones intelectuales entre ambos fueron muy intensas.

Gobineau, famosos por sus teorías racistas, no ejerció sobre Wagner el efecto que sí profesó Schopenhauer en su momento, de todas formas era poco lo que podía enseñarle a Wagner sobre temas racistas, algo que el alemán ya muy bien dominaba. Sin embargo, su relación más bien se basa en el compartir ideas y en encontrar cada uno apoyo intelectual en el otro. Gobineau no descubre en Wagner nada que no haya descubierto y expuesto en sus escritos desde años antes de comenzar su amistad. Sin embargo, existe entre ellos una complicidad intelectual, un núcleo como base de sus ideas y pensamientos que comparten y que hacen evidente en sus obras. Si por su parte, Gobineau, se alegra de el respaldo que representa *El anillo* a todo lo que él postula en su obra *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*, Wagner cree que las ideas de Gobineau le brindan un respaldo intelectual a su obra que antes no tenía. Ocurre una situación de mutuo respaldo que, aunque no es idéntica del todo en todos los puntos y, por su puesto, que Gobineau no coloca necesariamente el arte en el lugar privilegiado en que lo coloca Wagner con relación al mundo y la sociedad, serán siempre pasados en alto en aras de una amigable aprobación. Wagner y Gobineau serán defensores ambos de ideas como la importancia del historicismo, el desprecio al materialismo, el idealismo y la no asunción de un sistema racional de intelección. Ambos van a por el misterio, lo mítico y se aferran a una idea de un nacionalismo que demuestra el desprecio por el momento histórico que tenían hasta el momento por delante. Este desprecio se ve en Gobineau claramente quien, aunque comparte con Wagner el punto de vista de la selección racial (dice descender directamente de los vikingos), padece de un pesimismo desesperanzado al que ni la supremacía racial le ofrece respuesta. Gobineau mira al pasado y encuentra desolación y mira al futuro y encuentra desesperanza. Wagner, por el contrario, no dejará, incluso luego de la ruptura con Nietzsche y la relación con Gobineau, de ser un eterno schopenhaueriano. Wagner se abrazará hasta el final de sus días a la idea de la redención. Es una redención que se le revelará a través de la compasión y la idea regenerativa y le hará

volver a ser aquel Wagner revolucionario que ahora defiende otro ideal, el ideal que veremos en el *Parsifal*.

2.3 El Wagner del *Parsifal*

Schopenhauer había defendido anteriormente que el acto piadoso es un acto desinteresado y, por lo tanto, escapa de toda voluntad. Cuando nos interesamos por el otro y lo hacemos desinteresadamente, como un acto en el que opera la piedad y la compasión, la voluntad no se encuentra operante bajo estas acciones, por lo que, al igual que en el arte, se escapa de la fuerza que lo mueve todo. Wagner no va a olvidarse de esto y en su etapa más madura, en la última de sus aventuras creativas, *Parsifal*, se vuelve hacia este valor schopenhaueriano. En palabras del propio Nietzsche: “Wagner se ha vuelto piadoso”. Naturalmente, y tal y como veremos más adelante en la ruptura en la relación entre Nietzsche-Wagner, Nietzsche dice esto a manera de burla, pues la piedad o la compasión son para Nietzsche pilares del cristianismo, una excusa de los débiles para justificar sus carencias. Sin embargo, Wagner, en sus últimos años se vuelca hacia una religiosidad incomprensible que no corresponde a ninguna influencia clara. Aquella idea de la revolución y redención del hombre y la sociedad por medio del arte y a partir de su obra sigue estando latente también en el *Parsifal*. Una idea que ha sobrevivido a todas las influencias posibles que se dieron en un Wagner que atravesó toda la regeneración de Dresde, por el arte servil hacia Luis II, por el materialismo y que ahora atravesará por el camino de la redención y liberación de la piedad.

Esta temática religiosa va ocupando las ideas de Wagner paulatinamente durante ésta última etapa. Ya se asomaba en obras como *Sobre Estado y religión*, de la que hablamos anteriormente y que escribe para Luis II, y en obras como *Público y popularidad* y *Conócete a ti mismo*. Por lo que esta temática religiosa en Wagner no es nueva, pero sí tomará un

mayor revuelo o relevancia en su obra. De igual manera ideas como la redención, el antisemitismo o el nacionalismo, no son ideas que nacieran con el Parsifal, pero sí es novedad la importancia que adquieren en el pensamiento wagneriano.

Además de Nietzsche, hay quienes consideran que este Wagner de los últimos tiempos era ya poco productivo y senil, y hay quienes consideran estas variantes en su pensamiento como fruto de dicha senilidad. Ernest Newmann nos dice:

Fuera de su esfera artística, había llegado a ser un anciano divagante con algunas ideas fijas: creía tanto más en su misión de salvador de la civilización a medida que sus poderes intelectuales se atrofiaban.¹²⁰

Sin embargo, sea aplicable o no dicha senilidad o intelecto atrofiado al Wagner de este periodo, ello no elimina la gran influencia que ejerció durante este periodo con sus escritos y obras, incluso para la formación de idearios políticos como el nacional socialismo hitleriano. Este periodo de Wagner fue también un tiempo de anclarse firmemente en las ideas del nacionalismo y el patriotismo. Dichas ideas se dan a la par en un momento en que se encuan en Europa ideas que a la larga resultaron ser peligrosísimas como la idea de la pureza racial. Wagner, que siempre fue un hijo de su época, un perfecto asimilador de todo lo que le rodeaba, y que había compartido ideas con intelectuales como Gobineau, fue partícipe, de alguna manera u otra, de todo aquello. Básicamente Wagner ejerció la función de aquel que absorbe para luego proyectar, matizado siempre por su propio filtro ideológico. Es por ello que Wagner coloca la idea de la piedad como la base verdadera de toda moral y es a través de ésta que el ser humano alcanzará la redención. Wagner se siente artífice de una nueva religión, pues cuando aquella pierde prestigio el artista debe sustituir al sacerdote. Por eso

¹²⁰ Ernest Newmann, *The Life of Richard Wagner*, vol. IV, Cambridge University Press, Nueva York, 1976, p. 654.

nos dice que la obra de arte es la religión hecha sensible bajo una forma viviente y que allí donde la religión llega a ser artificial, es el arte a quien corresponde salvar la substancia.

No obstante no hay en Wagner una ruptura abrupta con su pensamiento anterior ni con lo que en determinado momento pasado haya formado parte de su vida y su obra, sino que nos encontramos en él con la decisión de no tomar una elección total, de no abandonar lo que antes afirmaba, sino la decisión de absorber y asimilar para crear cierta unión de todo su pensamiento que va quedando más y más confuso en la medida en que pasan los años. Es por ello que el *Parsifal* va a ser su obra más compleja, porque es la suma de todas las influencias que hasta ahora hemos discutido. En ella se encuentra todo Wagner y dada la cantidad de ideas que intenta colocar bajo la misma fórmula, resulta para algunos una obra confusa y ambigua.

Por eso, esta obra, la cual recoge elementos varios de nacionalismo y antisemitismo, sentó las bases de la interpretación que de ella hiciera Adolf Hitler y de que se viera a Wagner, hasta cierto punto, como un pilar del nacionalsocialismo. Si bien es cierto que dichos elementos están presentes en su obra y que participó abiertamente en defensa del nacionalismo alemán, hay que hacer la salvedad de que muchas de las ideologías que caracterizaron al nacionalsocialismo, luego de la muerte de Wagner, no hubiesen sido del todo del agrado del compositor. Wagner combina, de manera que se prestará a la mala interpretación, su ferviente idealismo con otras ideas y factores muy proclives a la posterior manipulación. Ideas nacionalistas como las que lanzara ya desde *Los maestros cantores de Nuremberg* y luego en *Parsifal* se prestarán a todo tipo de interpretación utilización para la formación del ideal nacionalsocialista de Alemania. Sin embargo, hay que recordar lo que al respecto nos dice Jean Matter:

Sería dar una prueba de ligereza el juzgar que Wagner ha escrito [El judaísmo en la música] desde el mismo espíritu desde el que lo leemos. Hay un sentido de la historia

del que no se puede hacer omisión. Kant, Fichte, Hegel, Schopenhauer- y Goethe incluso, a quien se recurre cuando se precisa una cierta calidad de enjuiciamiento- han sido todos, en diversos grados, antisemitas. Situado en su tiempo, el desagradable panfleto de Wagner es más que un ejemplo entre otros cien.¹²¹

Si bien el *Parsifal* fue acogido por Hitler, como también luego ocurrió con muchas de las ideas nietzscheanas, también lo es el hecho de que ambos le preceden y ninguno puede ser culpable de una mala interpretación, aunque, en muchas ocasiones, la obra se prestase para ello. Basta mirar al *Parsifal* y darse cuenta de que es la quintaescencia premonitoria del prototipo heroico nacionalsocialista; es un cristiano nórdico, ejemplo de nobleza y valentía. Ahora bien, una cosa es Schopenhauer, Wagner o Nietzsche y otra totalmente distinta es la asunción de un sistema ideológico para la asimilación y fortalecimiento de unas ansias bélicas y racistas, que no habiendo encontrado justificaciones suficientes se inclinaron a forzar las ideas de aquellos que les son anteriores a su época y su realidad. También Mann se expresa al respecto:

No se tiene en absoluto derecho a prestar a las manifestaciones, a las declaraciones nacionalistas de Wagner un sentido actual –el sentido que tendrían hoy-. Eso sería falsearlas, contaminar su pureza romántica. La idea nacional en aquel tiempo, en el momento en que Wagner la introducía en su obra como un elemento de íntima y discreta eficacia, tenía entonces algo de bueno, de vivo, de auténtico, era poesía y espiritualidad, era un valor de porvenir, libre de estos venenos, de estos elementos de descomposición que hoy oculta, en un tiempo en el que es otra cosa lo que importa al mundo.¹²²

No obstante no nos centraremos en el tema nacionalista en Wagner ni en la mala interpretación que de él hiciera el nacionalsocialismo. Lo cierto es que -debemos recordar de las discusiones anteriores- Wagner creyó siempre en una única revolución y esta era la revolución del artista. Nunca llegó a ser del todo ese hombre de izquierdas comprometido con

¹²¹ Jean Matter, *Wagner et Hitler*, L'âge de l'homme, Lausana, Suiza, 1977, p. 84.

¹²² Thomas Mann, *Richard Wagner y la música*, Plaza y Janés, Barcelona, 1986, p. 190.

la lucha por la revolución política y social de su época. Si había apoyado gobiernos o sistemas sociales, lo hizo siempre en función de su propio plan sobre el arte, sobre su arte. Lo verdaderamente revolucionario es para él el arte, su función y la posición del artista en la sociedad. Anterior a él, sólo Schopenhauer había otorgado dicha importancia al arte y al artista. Si Schopenhauer nos hablaba de un artista como el verdadero santo, Wagner ejemplificaba aquel artista del que nos hablaba el filósofo alemán. Fue precisamente esto lo que vio Nietzsche en él cuando, estando en Leipzig el 28 de octubre de 1868, escuchó por primera vez el preludio de *Tristán e Isolda* y la obertura de *Los maestros cantores de Nuremberg* y quedó profundamente impresionado.

2.4 Wagner y Nietzsche

La relación entre Nietzsche y Wagner se da, sin duda alguna, debido al interés que tenían ambos por el arte, por la mitología y por la creencia en la vuelta al pathos trágico griego. Ambos, influenciados por Schopenhauer, ven en la música el arte por excelencia. Para Nietzsche la música representa la suprema manifestación de lo dionisiaco, del impulso y los excesos de las fiestas de Dionisio a las que cree que el arte debe conducirnos. Pero también la música, aquella que el mismo Schopenhauer colocó en un lugar elevado, cobra una vital importancia con la figura de Wagner. La justificación de la música en la filosofía de Nietzsche viene de la mano de las ideas de Schopenhauer quien, entre todas las artes, resalta el lugar que ocupa ésta. Como ya hemos discutido anteriormente, el arte es para Schopenhauer la manera de escapar de las garras de una voluntad que opera en todo lo que nos rodea. Esta voluntad es una condena al hombre pues representa una continua insatisfacción y un constante deseo por realizarse a sí misma y es entonces a través que el intelecto logra sacudirse de vez en cuando semejante peso. En algunas ocasiones el intelecto

tiene la oportunidad de alcanzar la negación de esa voluntad mediante la contemplación y el estado estéticos. La música, en este sentido, es el punto en donde dicho estado estético llega a su culminación debido a su grado de abstracción. Ningún arte nos aleja más de lo representado por la voluntad que la música. La música es un lenguaje totalmente nuevo del mundo, una manera de concebir el mundo que nada tiene que ver con la voluntad aunque, a la misma vez, sea más y más humana. Para Schopenhauer, cuando oímos sonar una música se nos revela en sentido más hondo de lo que no es música, aquello que es incondicional. La música es la realidad más perfecta sin llegar a ser nunca ni de toda realidad misma, y es por eso que aunque escuchemos una melodía melancólica o dolorosa, sigue siendo un acto agradable, porque en ella se encuentra el elemento de lo general, de lo profundo y actúa en nosotros como un libertador de la voluntad. La música es un absoluto, es para Schopenhauer, un arte único y las demás formas de arte, al lado de la música, no dejan de ser un intento de expresión con medios insuficientes. Nietzsche descubre las ideas de Schopenhauer y no puede dejar de hacerlas suyas. Para él también la música es el arte dominante, pues ella representa la liberación del hombre, su redención y la salvación ante una opresora voluntad. En ella puede identificar el carácter de lo dionisiaco, pues quien se aventura en la obra musical obtiene de ella un carácter único, que embriaga y desinhibe. La música, para Nietzsche, encuentra en Dionisio su verdadera identidad, del lado de la vida y los instintos, de la misma manera en que la ciencia y el razonamiento se identifican con Sócrates, o el arte refinado se identifica con Apolo.

Entre Apolo y Dionisio se mueve la concepción del arte para Nietzsche. Sin embargo, el arte apolíneo nos lleva por los caminos del escultor que quiere lograr un trabajo acabado y refinado, delimitado. Apolo cuenta entre sus dominios con la belleza del mundo, y lo muestra de forma hermosa y mesurada, exento de salvajismos. Dionisio rompe con el principio apolíneo de la belleza mesurada y delimitada, pues para lo dionisiaco el norte serán los

instintos, lo salvaje, lo desmesurado. El arte desenfrenado al cual le es imposible tener límites puesto que, y esto se lo debemos al propio Nietzsche, se funde con la vida y la transforma en algo capaz de embriagarnos en su profundo placer. Nietzsche no rompe con la idea del arte de Schopenhauer, pero le otorga alas, la eleva. Pero una elevación que, si nos fijamos bien, más lo que hace es “descender” la idea del arte y llevarla a lo humano, a lo terrenal, a lo que pertenece a este mundo. Con Nietzsche, la idea del arte de Schopenhauer ya no sólo causa la negación de la voluntad que determina la vida, sino que el arte se junta con la vida, se hace más parte de ella. Es entonces la música, el arte dionisiaco por excelencia. El interés de Nietzsche por Wagner proviene, entonces, en primera instancia, de ese interés mutuo por la música y de la posición e importancia que dicho arte había alcanzado con Arthur Schopenhauer. Al conocer a Wagner ya la música era su pasión más profunda, aunque, como ya sabemos, nunca fue un gran músico.

Esta relación Nietzsche-Wagner fue precisamente una atracción, una pasión hacia el torbellino musical que Wagner representaba ya para esa época. Fue un descubrimiento mutuo, pero lo fue aún más para Nietzsche quien, podemos afirmar, la relación con Wagner va a significar su mayor influencia junto con Schopenhauer. “Me atrae de Wagner lo que me atrae de Schopenhauer: la atmósfera ética, el aroma fáustico, la cruz, la muerte y la tumba.”¹²³ Así se expresaba Nietzsche cuando había descubierto ya ese punto de unión entre su pensamiento y el de Wagner. Respecto a Schopenhauer nos dice:

Toda línea gritaba en él renuncia, negación, resignación; tenía ante mí un espejo en el que podía contemplar el mundo, la vida y mi propio ánimo con una grandeza deprimente. Un espejo desde el que el ojo solar del arte me miraba desde la absoluta falta de intereses. Vi enfermedad y curación, destierro y refugio, infierno y paraíso.

¹²³ Citado en Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche*, Alianza, Madrid, 1981, p. 40.

La necesidad de autoconocimiento, incluso de automasticación, se apoderó de mí con fuerza indomeñable.¹²⁴

También conocemos sobre su gran estimación hacia la obra de Schopenhauer, por lo menos antes de la ruptura con el las ideas de éste, por lo que menciona en la *Tercera de las Consideraciones Intempestivas*:

[...] capaz de elevarle a uno sobre la insuficiencia de la miseria de nuestra época y enseñarle a ser de nuevo “sencillo” y “honrado” en el pensamiento y en la vida, esto es, intempestivo, tomando esta palabra en su sentido más profundo [...]. Pertenezco a esos lectores de Schopenhauer que, desde que han leído la primera página de su obra, saben con certeza que la leerán entera y escucharán cada una de sus palabras. Mi confianza en él fue inmediata y ha variado en los nueve años transcurridos. Le comprendí como si hubiera escrito para mí [...]¹²⁵.

De igual manera se había expresado antes Wagner al leer las obras de Schopenhauer, como ya habíamos discutido, en un momento en que había perdido, prácticamente por completo, las esperanzas en el hombre y la sociedad con respecto al arte. Por lo que tanto el filósofo alemán como la música habían servido como lazo de unión para la relación Nietzsche-Wagner. En definitiva Wagner había visto en Nietzsche a un pensador capaz de darle nuevas ideas y, sobre todo a Nietzsche, el conocimiento de Wagner le había impactado como nunca nada antes lo había hecho. La música de Wagner y el acercamiento intelectual a su obra y su propias ideas le habían predispuesto a este descubrimiento de Wagner.

Wagner impacta a Nietzsche de manera intelectual: el acercamiento de ambos a las ideas de Schopenhauer marcará las propias ideas de ambos. Al igual que aquel, ellos también colocarán el arte en una posición privilegiada dentro de la estructura social y del plan de salvación y redención del individuo. Nietzsche descubre con Wagner que no se encuentra

¹²⁴ Citado en *Ibid.*, p. 158.

¹²⁵ Citado en *Ibid.*, p. 160.

sólo en aquel ideal de la recuperación del mundo antiguo e, incluso, ve en él al héroe que emprende dicha tarea.

Por otra parte, el impacto de Wagner en la obra y la vida de Nietzsche es también a través de su personalidad. Nietzsche se deslumbra ante el trato de Wagner le proporciona, ante el elevado nivel de cultura que conlleva ser su amigo. Wagner le proporciona momentos de arrobamiento y de lucidez que no dejaban de ser nuevos para el joven Nietzsche y que tanta repercusión tendrán en el desarrollo de su obra. Para él, Wagner era simplemente la personificación de Dionisio, aunque, eventualmente, la relación sufriera una ruptura.

Wagner es, tal y como lo conozco ahora, a partir de su música, de sus poemas, de su estética, y no en menor medida de aquel feliz encuentro con él, la más viva ilustración de lo que Schopenhauer llama un genio: la verdad es que la coincidencia de todos y cada uno de los rasgos particulares salta a la vista. [...] Quisiera que pudiéramos leer juntos sus poemas [...] podríamos seguir el curso audaz, incluso vertiginoso, de su estética revolucionaria y constructiva; podríamos, en fin, dejarnos arrebatar por el ímpetu y riquezas de sentimientos de su música, por ese mar tonal schopenhaueriano cuyo oleaje más repleto percibo y hago mío de un modo tal que puedo decir que mi audición de la música wagneriana es una intuición jubilosa, incluso una experiencia por la que, con intensidad asombrosa, me encuentro a mí mismo.¹²⁶

La euforia que Wagner despierta en Nietzsche es aquella de la que Nietzsche nos hablará más tarde es la función del artista y su arte. Esa experiencia de excitación, de embriaguez es lo que para Nietzsche, luego de la experiencia de Wagner, está llamado el artista a crear en el resto de los individuos. Wagner, por su parte, vio en Nietzsche a un gran compañero en el desarrollo de sus ideas. Como habíamos mencionado anteriormente, la agenda de Wagner en cuanto al arte, no mostrará nunca una variación, como sí ocurriera con sus ideas políticas y sociales. Por lo que, al encontrarse con un joven Nietzsche, tan

¹²⁶ Citado en *Ibid.*, p. 218.

entusiasmado en sus ideas sobre el arte y lo mitológico, ve en él a un apóstol y precursor que ha venido para anunciar al mundo el evangelio de su arte.

Se acercaba Nietzsche a Wagner cuando trabajaba en aquellos primeros escritos, como es el caso de *El drama musical griego*, cuya intención no es otra que marcar el paralelismo entre la música wagneriana y la tragedia griega. Este ideal de la vuelta a la tragedia griega jamás abandonó a Nietzsche, pues era para él el sistema vital más perfecto que fue arruinado únicamente por la dialéctica de Sócrates y la entrada de la razón en el drama musical. Sócrates representa para Nietzsche el paso en falso de la humanidad, de su arte y de su filosofía. Sin embargo, Wagner representa ahora el papel de salvador de esa humanidad que encuentra en el arte la salvación del individuo. Nietzsche no podía entender la unión de dos artes sin que una de ellas no se sacrificara en beneficio de la otra. Es por ello que, para él, en las obras de Wagner la belleza musical irá siempre unos pasos por delante del diálogo de los personajes. Tal cosa no ocurría en las representaciones griegas posteriores a Sócrates.

[...] goza de universal simpatía la tesis estética de que una unión de dos y más artes no pueden producir una elevación del goce estético, sino que es, antes bien, un extravío bárbaro del gusto. Pero esta tesis demuestra a lo sumo la mala habituación moderna, que hace que nosotros no podamos ya gozar como hombres enteros: estamos, por así decirlo, rotos en pedazos por las artes absolutas, y ahora gozamos también como pedazos, unas veces como hombres-oídos, otras veces como hombres-ojos, y así sucesivamente.¹²⁷

En la época moderna de la que nos habla Nietzsche, hay entonces para él alguien capaz de devolver al drama musical su esencia dionisiaca: Richard Wagner. Nietzsche se convierte en el defensor de la ópera wagneriana como la esperanza última de la música y del

¹²⁷ *El drama musical griego*, recogido en Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1979, p. 198.

arte. En esta época de *El drama musical griego* y *Sócrates y la tragedia*, obras de Nietzsche en las que se entrega por completo a la figura de Dionisio, rompe con las ideas socráticas que llevaron la razón al teatro y coloca todas sus esperanzas en la vuelta a la tragedia de los griegos, aquella que se dejaba llevar por los instintos, salvaje y totalmente humana. Wagner ve en aquellas obras un Nietzsche incondicional a sus ideas y, sin embargo, hay quienes pueden señalar en ellas las primeras rupturas en la relación intelectual entre ambos.

No obstante, las diferencias no tardarían mucho tiempo en llegar. Nietzsche nos había demostrado con sus ideas sobre la música que hay una incongruencia entre la música y la emoción, y se hace crítico de la ópera por su preferencia por la oratoria. Wagner, por su parte creía firmemente en que ambas, la música y la oratoria, podían sobresalir a la misma vez en una pieza musical. Esto contrario a las ideas de Schopenhauer, para quien la música, y no la dramatización, debía de ser la parte fundamental de la obra dramática. Esta postura de Wagner no era vista de la misma manera por Nietzsche, quien, en ese sentido, comulgaba más con la teoría schopenhaueriana. Schopenhauer no daba espacio a la utilización de la palabra en la creación de una obra bella y Wagner cree que la utilización de ambas actúa a favor de la obra. En este sentido, podemos ver aquí cómo comienza una diferencia en una idea, tan importante para Wagner, como el drama música, pues, como sabemos, dedicó la mayor parte de su vida al desarrollo de la ópera. Se crea una gran diferencia entre Wagner, por un lado, y Nietzsche y Schopenhauer por el otro. Esta diferencia inquietante para Nietzsche le conduce a escribir *El nacimiento de la tragedia*.

Al igual que Wagner, Nietzsche se había convertido en un defensor de las teorías de salvación del individuo a través del arte que Wagner tanto había defendido hasta entonces. Veía, además, en el idealismo alemán una fuerza que podía servirle de compañía a su gran empresa. Sin embargo, Nietzsche no comprendió nunca el lugar en que se encontraba el pensamiento de Wagner cuando veía que éste defendía con igual fervor el pesimismo

schopenhaueriano y el optimismo cristiano basado en la piedad. Comenzó a ver en sus óperas elementos de moralidad que poco tenían que ver ya con aquel ideal de salvación a través del arte. Para Nietzsche Wagner comienza a pasearse entre el arte y la moralidad¹²⁸, colocándose más al lado de la ópera, que como vimos más que de arte en estado puro se trata la fusión de varias artes, más al lado de lo moral y de lo racional. A Nietzsche no le agrada que Wagner se vuelque hacia el diálogo y la dramatización y se aleje de la música, pues al hacerlo entiende que se distancia del ideal griego, de la concepción dionisiaca de la música en la tragedia griega en la que, tal y como defiende junto con Schopenhauer, el texto no tiene que ser entendido. Nietzsche había llegado a la conclusión, luego de estudiar lo apolíneo y, su antítesis, lo dionisiaco, de que lo trágico no se puede derivar de ningún modo de la esencia del arte, según la categoría única de la apariencia y de la belleza, sino de la música, pues a través del su espíritu se nos hace posible entender la alegría por la aniquilación del individuo por el arte. Esto ocurría únicamente a través del encanto musical y no era posible a través de las artes figurativas. La música a la que Nietzsche quiere llegar, a la que se refiere, es a la música dionisiaca. Anterior a esto existía la música, pero era totalmente apolínea, como un “oleaje del ritmo”, como “arquitectura dórica en sonidos”. Ahora es tiempo, para Nietzsche, de regresar a la música dionisiaca, a la “violencia estremecedora del sonido” cuya aparición produjo “horror y espanto al mundo de la Grecia de Homero”. Las obras de Wagner no estaban, para Nietzsche, dirigiéndose en ese sentido, pues la afirmación cada vez mayor del diálogo las acercaba a discusiones racionales que opacaban lo verdaderamente importante, la música. En las obras de Wagner ese diálogo entre los personajes va a tomar cada vez mayor importancia, se hace más racional y eso es algo que Nietzsche identifica con la idea de Sócrates y que ataca fuertemente en *El nacimiento de la tragedia*. A la misma vez, resalta en su obra lo que, desde un inicio, alabó en Wagner y que ahora le parecía echar de menos en las

¹²⁸ A esto Nietzsche le llama “Ydylisch”.

obras del músico alemán: lo dionisiaco. La música dionisiaca tiene, para Nietzsche, la capacidad de hacer nacer el mito trágico. La tragedia, ligada en el mundo griego a la música, alcanza con el mito su contenido más profundo. Acercar la música al mundo de las apariencias, como ocurre cuando el diálogo se vuelve primordial a éste, nos aleja del mito, causa el ocaso de la tragedia. Cuando se le incorpora algo a la música se vuelve menos pura, pierde su sustantividad dionisiaca, entra en escena el espíritu de la ciencia de Sócrates, lo representado es una imitación de la apariencia y se hace imposible la concepción de lo mítico. Nietzsche critica efusivamente la entrada de la dialéctica socrática a escena y la identifica con la nueva cultura de la ópera. La crítica a la ópera se volverá prontamente en crítica a la obra wagneriana.

No obstante, estas diferencias de carácter teórico no fueron, probablemente, la razón principal para el rompimiento de relaciones entre ambos. Nietzsche consideró estas diferencias como un descuido teórico que podía, por esta vez, dejar pasar a Wagner. Sin embargo, una diferencia separaría, de manera definitiva, dicha relación artística y personal. Nietzsche tenía en mente una idea, principal en su obra, que no entraría en los planes del Wagner de Bayreuth: el hombre. Esperaba encontrar en Wagner el apoyo para el desarrollo del nuevo hombre, revolucionario en el arte y por el arte, pero los puntos de unión entre ambos se fueron haciendo cada vez más transparentes, menos sólidos.

Nietzsche esperaba una reacción de Wagner en sus siguientes obras. Esperaba encontrar nuevamente las ideas que tanto había admirado de Wagner, que volviera la defensa del arte, de la música, del mito. Todas estas críticas de Nietzsche y sus esperanzas en las nuevas obras de Wagner acontecían a la misma vez que aquel organizaba el Festival de Bayreuth en donde era, por supuesto, la figura principal. Era la oportunidad que Nietzsche esperaba para que Wagner retomara su curso. En cambio, el Festival de Bayreuth supuso la culminación de la buena relación entre ambos. Si, como decíamos, Nietzsche esperaba que

Wagner reaccionase y volviese nuevamente a las ideas que habían compartido desde el inicio, lo cierto es que, en el Festival, Wagner se le hace cada vez más inaccesible en cuanto a lo personal, y más irreconocible en cuanto a sus teorías estéticas. Sobre el Festival nos dice Nietzsche en la cuarta de sus *Consideraciones intempestivas: Richard Wagner en Bayreuth*:

Mi error ha sido ir a Bayreuth con un ideal; por esto debía sufrir la desilusión más amarga. El exceso de vulgaridad, de deformidad, de sabor, me repele violentamente. Ahora, no sólo toqué con la mano la completa vanidad e ilusión del ideal wagneriano; vi, sobre todo, que asimismo, para aquellos que allí estaban más empeñados, el “ideal” no era lo más importante [...] A ello se añade la piadosa congregación de los señores y las mujerzuelas del comité promotor, todos muy enamorados, muy aburridos, y antimusicales hasta la náusea [...]. Estaba junta toda la canalla ociosa de Europa, y cualquiera entraba, y cualquiera entraba y salía de la casa de Wagner como si en Bayreuth se hubiera descubierto un nuevo deporte. Y en el fondo no era mucho más. Se había encontrado un pretexto artístico para añadir a los viejos pretextos para el ocio, una “gran obra” [...].¹²⁹

Nietzsche ha perdido totalmente las esperanzas en Wagner y en su obra y esto presupone la ruptura entre las ideas de ambos. Nietzsche va a señalar siempre la salida de Wagner y de Cósima de Tribschen y la llegada a Bayreuth como el rompimiento del eslabón definitivo que separa al Wagner dionisiaco, revolucionario y rebelde, del Wagner del Reich, de la fama vulgar y de la religiosidad. De la admiración de uno por el otro sólo quedaría la enemistad, un tanto infantil, que les llevó a dedicarse insultos y fuertes críticas constantemente hasta la muerte del compositor. La aparición, luego, del *Parsifal* de Wagner, fue para Nietzsche casi una burla, una falta de respeto en donde no se reconoce ya la figura del Wagner al que tanto había admirado. El Wagner pagano y sensual del *Tristán* se volvía ahora, ante los ojos de Nietzsche, en casto y cristiano con *Parsifal*. En *Nietzsche contra Wagner* nos dice sobre el *Parsifal*:

¹²⁹ Citado en Pérez Maseda, *Música como idea...*, Op. Cit., p. 282.

[...] ¿Qué le importaba realmente a Wagner aquella viril (¡ah, tan poco viril!) “sencillez campesina”, aquel pobre diablo e hijo de la Naturaleza que es Parsifal, que por último fue, por tan insidiosos medios, hecho católico por Wagner? ¿Cómo este Parsifal fue tomado en serio? [...] es una obra de rencor, de avidez, de venganza, de secreto envenenamiento de las fuentes de la vida, es una “mala obra”. La predicación de la castidad es una incitación a lo contra natura: yo desprecio a todo el que no considere *Parsifal* como un atentado contra la moral.¹³⁰

La imagen de Parsifal contrasta con la imagen, que años antes nos regalara un Wagner totalmente distinto, de Sigfrido. Como mismo nos dice Nietzsche:

Aquel hombre muy libre, el cual sea acaso de hecho demasiado libre, demasiado duro, demasiado jovial, demasiado sano, demasiado anticaótico para el gusto de los viejos y marchito pueblos civilizados. Tal vez ese Sigfrido antilatino haya sido incluso un pecado contra el romanticismo: ahora bien, ese pecado Wagner lo ha expiado abundantemente, en los días confusos de su vejez, cuando- anticipando un gusto que entre tanto se ha convertido en política- comenzó, si no a recorrer, sí al menos a predicar, con la vehemencia religiosa que le era peculiar, el camino hacia Roma.¹³¹

Esta comparación nos demuestra la posición que toma Nietzsche, y que venimos discutiendo, hacia las nuevas ideas de Wagner. Ideas que, como habíamos mencionado, fueron evolucionando constantemente durante la vida del compositor. Esta última etapa de su obra, la que Nietzsche llama de “días confusos de su vejez”, del Wagner piadoso y religioso es un ejemplo más de ello, de la capacidad de absorción y de construcción de nuevas ideas que tenía Wagner. Tanto en *Nietzsche contra Wagner* como en *El caso Wagner*, Nietzsche se encarga de criticar a este Wagner del *Parsifal* y posterior a Bayreuth, pero de alabar al de *Sigfrido* y del tiempo en Tribschen. Aquella ruptura, es evidente, le había afectado más a él de lo que pudo afectar a Wagner. De la misma manera ocurre con la influencia en sus obras.

¹³⁰ Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, Siruela, Madrid, 2002, p. 88

¹³¹ Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid, 1997, p. 216-217.

Wagner es mucho más influyente para Nietzsche de lo que éste lo fue para Wagner al punto de poder decir que si tenemos la obra de Nietzsche se debe a que éste tuvo la experiencia de compartir sus años de juventud y de crecimiento filosófico con el músico. Nietzsche fue wagneriano incluso cuando creía despreciar la obra de Wagner, pues encontró en él su ideal estético y filosófico, una nueva manera de entender la vida a través del arte, por lo que aunque le critique, la influencia siempre estará ahí, será parte de sus ideas y de su obra. Tanto es así que Wagner es la razón que mueve su primera obra *El nacimiento de la tragedia*, y su última *Nietzsche contra Wagner*. Si bien es cierto que había perdido toda su esperanza en la obra wagneriana, también lo es que si había tal esperanza era por causa de las ideas de Wagner, de su espíritu revolucionario, de la posición que le otorgó al arte y al artista y del elemento redentor y vitalista. Wagner, junto con Schopenhauer se convirtió en motor de la obra y las ideas estéticas nietzscheanas.

2.5 Un terreno en común: el vitalismo

Es de notar, en los capítulos anteriores, el intento de dar al individuo un poder vital que vaya más allá de sus componentes materiales. Al fin y al cabo, es precisamente eso lo que intenta el vitalismo, que busca en el individuo un impulso, una esencia capaz de explicar su acontecer en el mundo que le rodea e, incluso, aquello que también acontece dentro de sí mismo. Aquella búsqueda de una verdad más humana, y a la vez universal, que nos hiciera capaces de recuperar el control sobre los hechos históricos, fue lo que impulsó a algunos filósofos como Kant a desarrollar la idea del sujeto. Una idea que se hacía cada vez mayor en la medida en que el deseo por conocerse cada vez más aumentaba. En busca de ese impulso interior capaz de darle movimiento al mundo es que llegamos al desarrollo del sujeto por parte de los distintos pensadores en esta investigación. No se trata, en ningún caso, de aquel

vitalismo científico que muchas veces identifica la energía como ese impulso, sino que en este caso hablamos de algo totalmente apartado de lo meramente material. Si intentáramos acercarlo a algún otro concepto, probablemente este vitalismo tiene mucho de aquella alma de la que hablaban los antiguos, pero que luego los religiosos intentaron hacerla una creación, a manera de vaga imitación, de lo divino. Sin embargo, es a través de este impulso vital, en el que Kant no pudo penetrar totalmente, que el individuo se conecta con el resto del mundo. Es ello lo que abre paso a su razón de ser en el mundo que le rodea.

Sin embargo, y tal como hemos visto, es Schopenhauer quien aleja por completo la razón de ser ese impulso vital. De ahí que este vitalismo que discutimos aquí comience a diferenciarse de todo el aparato teórico que hasta el momento se conocía y se daba como válido. Schopenhauer nos habla de la voluntad, como ese impulso vital capaz de mover el mundo, capaz de explicarlo. Si hay vida es precisamente porque hay voluntad de vivir. Luego apeló al arte como la única forma de escapar a la voluntad imperante en el mundo. Por lo que el arte, en particular la música, se vuelve irremediabilmente, un producto de la voluntad, aunque ella misma sea una negación de aquella. Si existe arte en el mundo se debe también por ese impulso vital que mueve al hombre desde el momento en que comienza a vivir. Esta búsqueda de ese elemento vital que impulsa, precisamente, a la vida nos dará como producto el desarrollo de la idea de un sujeto muy complejo que se siente capaz de construir, desde su propio yo, todo su entorno. Si ya algunos pensadores lo habían intentado, lo habían hecho a través de lo que pensaban era el instrumento más fuerte del hombre: la razón. Sin embargo, Schopenhauer abandona la idea de que pueda ser la razón la respuesta que busca. Por ello apunta a la voluntad, aquella que hace de la razón su sirvienta.

De aquí que, tanto Wagner como Nietzsche, tomen esta idea de Schopenhauer y la desarrollen. Wagner, por una parte, apostó por la voluntad como aquello que mueve al mundo y por la música como la única posible escapatoria de aquella. Para Wagner, el lugar del arte

era indiscutible y por ello, durante toda su vida, defendió tal postura. Sus obras buscan la grandeza, lo absoluto, lo vital, pues el arte se convierte en la razón por la que se vive, el arte es producto del impulso y la voluntad de vivir. Nietzsche, por otra parte, encuentra tierra fértil en la negación de la razón y en la vuelta a los instintos y las pasiones. Al igual que Schopenhauer y Wagner, Nietzsche cree en la música como máximo lenguaje de la vida. Si Schopenhauer nos hablaba de voluntad, Nietzsche nos lleva al campo de los impulsos, a la profundización en el humanismo habiendo aceptado ya la inutilidad de lo racional y lo divino. Si las respuestas no están en los cielos, ni en la razón, entonces hay que entregarse a lo natural, a ser demasiado humanos. A partir de ahí, es entonces, que se aventurará en la búsqueda de nuevos y mejores valores y criticará los sistemas que nieguen la conducta natural del ser humano. Nietzsche creará un nuevo hombre, un nuevo hombre que sólo necesite de sí mismo como impulso vital. Nietzsche cree reinventar el sujeto moderno.

Es este impulso vitalista lo que encontraremos desarrollado en los personajes de Thomas Mann en los próximos capítulos. Son personajes cuyas vidas son por sí mismas el impulso necesario para su desarrollo artístico. Su arte es mayor y mejor en la medida en que se entregan a sus impulsos, quizás porque en la medida en que lo hacen, como nos decía Nietzsche, se vuelven más hombres. En Mann, veremos como aquella idea del sujeto que tan importante se hace a partir de Kant y a través de Schopenhauer, va evolucionando y luego de llenarse de ideas wagnerianas se presenta como aquel superhombre que tanto ilusión hacía a Nietzsche. El artista manniano será la conclusión de un desarrollo abismal que si bien anteriormente se encontraba atrapado en el regazo de lo divino, ahora se entiende solo en un mundo que él mismo construye en la medida en que vive. Es entonces Friedrich Nietzsche el encargado de recordarle al hombre su lugar en el mundo.

3. De Nietzsche a Mann: el camino a la consagración del artista

“Nietzsche es el animal enfermo.”

Thomas Mann

Nietzsche había partido solo hacia Colonia un día de febrero de 1865, y allí se agenció un mozo de servicio que lo guiara a través de las cosas dignas de ver. Al final le rogó que lo llevara a un restaurante. Pero el acompañante lo llevó a una casa de mala reputación. Nietzsche me contaba al día siguiente: “De pronto me vi rodeado por media docena de apariciones en lantejuelas y gasa, con su mirada expectante puesta en mí. Durante un tiempo me quedé sin palabras. Pero luego me dirigí instintivamente hacia un piano, que era el único ser con alma en aquel grupo, y toqué algunos acordes, que mitigaron mi rigidez y salí a la calle.”¹³²

La filosofía de Friedrich Nietzsche es sin duda alguna un intento de restaurar el mundo del arte, un intento de llevar la vida a su final más monstruoso, más artístico, más bello. Fue un filósofo demasiado lleno de realidad, muy cansado de las afirmaciones populares y la vida cotidiana. Por eso arremete siempre contra todo ello y, lleno de una confianza plena característica de aquel que cree haber descubierto un secreto, intenta darle a la realidad otros contenidos, nuevos contenidos capaces de trastocar valores y crear hombres nuevos y superiores. La forma que desea emplear para alcanzar esto es crear un propio lenguaje, el lenguaje de la música, el lenguaje del arte en general. Su obra es un intento de crear música con las ideas y los conceptos, y podríamos afirmar también que su obra entera es ese intento de mantener la vida aun cuando la música ha acabado. Por eso afirma muy temprano en su vida que “Sin música la vida sería un error”¹³³, pues para él la música es la afirmación más elevada de todo arte. De ahí su gran admiración por Richard Wagner, por lo

¹³² Escena relatada por el amigo de la infancia de Nietzsche, Paul Deussen. Ver Rüdiger Safranski, *Nietzsche: Una biografía del pensamiento*, Tusquets editores, Barcelona, 2004, p. 19.

¹³³ N(6, 64) “Ohne Musik wäre das Leben ein Irrthum”. (Todas las citas tomadas de las obras completas de Nietzsche editadas por Giorgio Colli y Mazzino Montinari serán identificadas de la misma manera, con la letra N seguida por un paréntesis con el tomo y número de página. Ver bibliografía para referencias de la edición.)

menos durante sus primeros años como escritor y filósofo. Aquello que los unía era el intento de renovar o retomar los valores, trastocar sus significados y contenidos, volver al mito y al instinto, pero todo esto a través de la música. Era éste el único lenguaje capaz de devolvernos a una época ilustrada como aquella que alguna vez tuvieron, antes de Sócrates, por supuesto, los griegos. Hay que recordar entonces la eventual ruptura entre ambos artistas, Nietzsche y Wagner, de la que hablaremos más adelante, pero en ningún momento será una ruptura que termine de alguna manera u otra con las intenciones de Nietzsche de crear un lenguaje nuevo a través de la música. Esta idea va a estar en la cabeza de Nietzsche durante toda su vida, y cada uno de sus escritos es como una parte de un círculo que gira en torno al arte. Su filosofía es siempre un movimiento que se dirige hacia un fin; la transvaloración de los valores, la concepción dionisiaca del mundo, el eterno retorno y la aparición de un superhombre son partes que conforman un círculo que gira en torno al arte, al artista, a la cultura en general. Nietzsche no intenta lograr ningún fin político ni moral con su obra, sino un fin totalmente estético. Por eso en el *Nacimiento de la tragedia* afirma “Sólo como fenómeno estético se justifican la existencia y el mundo por toda la eternidad”.¹³⁴ Y este fenómeno estético, que no es otra cosa que la justificación misma de toda su filosofía o la base desde donde parten todas las fases de su pensamiento, sólo puede entenderse de una forma musical, mediante otro lenguaje capaz de causar una embriaguez en los individuos que llegue a lo más profundo de su ser y les haga descubrir lo monstruoso, lo bello, lo instintivo, lo real. Sólo mediante lo estético podemos descubrir la belleza de las cosas, podemos darnos cuenta de su realidad, de su estado natural e instintivo y descubrir incluso que aquello que antes nos parecía completamente dado, puede entenderse desde otras perspectivas, las cuales podrían percernos hasta monstruosas. Sin embargo, es ahí en donde reside su belleza. El arte tiene que ser capaz de causar en los individuos aquello que él mismo describe en una carta a

¹³⁴ N(1, 47) “Denn nur als aesthetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt”.

Rhode, el 27 de octubre de 1868, cuando hubo escuchado por primera vez la obertura de *Los maestros cantores de Nuremberg* de Wagner sin aún conocer a éste: “Se estremece en mí cada fibra, cada nervio, y hacía mucho tiempo que no tenía semejante sentimiento duradero de arrobamiento...”.¹³⁵ Es éste sentimiento de arrobamiento lo característico de la obra de Nietzsche y es ello lo que debe caracterizar toda creación de un artista, lograr ese sentimiento y ese estado en aquel que percibe y por lo tanto padece de la obra de arte, pero a la misma vez que esa obra de arte haya nacido del estado de arrobamiento y embriaguez del artista creador.

Con el capítulo a continuación intentaremos hacer un acercamiento a distintas ramas del quehacer humanístico y lograr una fusión, si es que alguna vez se pudo notar la separación entre ellas. Partiendo de la discusión del capítulo anterior, dedicado a Schopenhauer, trataremos de profundizar ahora en la discusión sobre el sujeto artístico nietzscheano y su influencia en la literatura de Thomas Mann. De esta forma, trataremos de borrar los límites que denotan el comienzo y el final entre las diferentes ramas que componen el arte, el mundo de la creación artística. Ramas que se encuentran muy ligadas entre sí, de las cuales no logramos hacer claros y evidentes los bordes o fronteras en donde afirmar el final de una y el comienzo de la otra. A todas ellas se les puede reunir bajo el nombre de artes. Y es a ello a donde nos dirigimos ahora con esta investigación, a un cruzar los caminos de los distintos quehaceres artísticos, a lanzar una mirada a la figura del artista en la filosofía, en este caso la de Nietzsche, y ver de qué manera se ve reflejada en la literatura de Thomas Mann, y en sus personajes. Pues estos personajes mannianos, cuyas vidas representan la vida de un artista, como es el caso de Aschenbach en *Muerte en Venecia*, de *Tristán*, de Adrian Leverkühn en *Doctor Faustus* y de Tonio Kröger en la novela que lleva su mismo nombre,

¹³⁵ NC(2, 332) “Jede Faser, jeder Nerv zuckt an mir, und ich habe lange nicht ein solches andauerndes Gefühl der Entrücktheit gehabt...” (Todas las citas tomadas de la correspondencia completa de Nietzsche están citadas de la misma edición. Se identificarán con las letras NC, seguidas por el tomo y el número de página. Ver Bibliografía para detalles de la edición.)

son un ejemplar casi perfecto de las características que nos ofrece Nietzsche sobre lo que debe ser un artista. Todos ellos viven por un ideal, todos viven por y para la belleza, por y para el arte y están dispuestos a hacer de esto su vida, a que su vida misma sea una obra de arte. Son seres enfermos de la vida pues buscan en ella una verdad ideal, persiguen la belleza y el arte y terminan por ser seres enfermos de demasiada realidad. De igual forma, para Nietzsche el artista es aquel cuya vida se convierte en una obra de arte. No es posible que un artista sea un buscador de la belleza y un transformador de la vida sin que su propia vida sufra también una transformación. Por eso, este trabajo trata de un análisis profundo y minucioso de la figura del artista nietzscheano y su visión de arte en general, sobre la que se posa el resto de su filosofía, y de trazar una línea de seguimiento entre esta filosofía y la visión del artista que nos proporciona Mann a través de su obra y sus personajes.

No cabe duda alguna de que la filosofía se mueve por muchos caminos distintos, se mueve por debajo o por encima de todos los distintos campos de las ciencias y las artes. Es por esa razón que se puede hablar de una filosofía de la historia, de la religión, del arte, de la ciencia, del derecho, etc., pues la filosofía es esa arena movediza que se posa debajo de todo aquello que, como base, conforma todo nuestro entorno cósmico y formal. Sin embargo, aquello que no podemos afirmar es cuándo estas ramas se cruzan y dónde se cruza. Es mucho más sensato afirmar, pues, que todas las ramas del quehacer científico se complementan, son cómplices las unas de las otras. De esta forma, entonces, se convierte esta obra en un intento de fusionar varias ramas del arte, en este caso la filosofía y la literatura.

De la misma forma, cabe señalar y dejar en evidencia aquí otras intenciones no menos importantes. En primer lugar es necesario afirmar lo mucho que deben tanto Mann como Nietzsche a la filosofía schopenhaueriana. Sus visiones sobre el arte, el artista y la música no hubiesen sido posibles si no fuera por la importancia que otorga Schopenhauer en su obra al artista y su papel dentro del mundo. Schopenhauer ve en el arte y el artista la única salida

posible para escapar de la voluntad de vivir a la que estamos irremediablemente sometidos. Escapamos de la voluntad, según Schopenhauer, cuando algún objeto representado del mundo nos causa impresión, provoca en nosotros interés, pero un interés que no obedece a la voluntad, sino que se genera ingenuamente, de la pura dejadez. Esto es para Schopenhauer entender la vida como fenómeno estético, afirmación que también acoge Nietzsche como la manera de entender el mundo. De igual manera, las obras de Mann cargan con una gran influencia de las obras de Schopenhauer y Nietzsche y es hacia ese punto hacia el que apuntamos y nos dirigimos aquí, a la formación del artista, a su nueva posición en el mundo, la cual comienza con el lugar que le otorga, precisamente Schopenhauer.

Las ideas de Schopenhauer se convierten en el punto de partida, porque con sus ideas se revoluciona la función y posición del artista dentro de la sociedad en que vivía. Si, como hemos visto, la posición del sujeto ha cambiado desde los tiempos de Descartes en adelante, pues el sujeto se moderniza, la figura del artista tomará las riendas del continuo desarrollo del sujeto. Tanto Schopenhauer, como Nietzsche, como Mann toman la figura del artista y la engrandecen y esta se volverá incluso un ejemplo a seguir por la mayor parte de los artistas contemporáneos. Schopenhauer sienta bases del arte, Nietzsche lleva al artista a su nivel más alto y Mann retrata a la perfección, en sus personajes, al artista consagrado a su obra.

Cada obra tiene sus propósitos, pero es aquella que logra causar en los individuos un estado de arrobamiento la que Nietzsche considera una verdadera obra de arte. Este estado, como decíamos antes, puede ser alcanzado tratando de crear música con el lenguaje y las ideas. En estos capítulos de la investigación intentaremos aproximarnos o asomarnos allí a donde aparenta llegar el final de una rama artística, pero que es un final que nunca llega pues su complemento es precisamente el comienzo de otra rama; el resultado debe ser la fusión de éstas en un mismo quehacer investigativo y artístico. La reafirmación por parte de Nietzsche de la música como arte sobre toda las artes es un intento también por colocar al artista en un

lugar privilegiado frente al resto de la sociedad. Pero la musicalidad es a su vez la vida misma del artista, su obra, la manera en que logra hacer de su vida una obra de arte, de vivir hasta el máximo de los límites. “La filosofía de Nietzsche... quisiera por lo menos salvar el espíritu de la música para llevarlo a la palabra, como un eco de la despedida y como un voto por el posible retorno de la música, a fin de que no se rompa el arco de la vida.”¹³⁶ Si bien, entonces, esta investigación no busca un análisis sobre la importancia de la música en la obra de Nietzsche, sí intenta utilizar dicha musicalidad para otorgar algo de forma y armonía al trabajo escrito. Es un homenaje, como alguna vez lo hiciera Mann después de pronunciar hermosas palabras:

Con la música, hemos dicho, estuvieron vinculadas las supremas decisiones de conciencia de Nietzsche. Su heroísmo salió airoso de su enfrentamiento con la música, y también encontró solución, redención, a través de ésta. “Música y lágrimas –escribió Nietzsche en una ocasión- yo apenas sé mantenerlas separadas”. ¿Cómo no íbamos a algo bueno rindiendo a su memoria un homenaje musical, un homenaje de la música más alta, ejecutada por el más espiritual maestro del instrumento en el que también Nietzsche fue, según se nos asegura, un maestro de la improvisación? Estoy contento de poder enmudecer yo ahora, para ponerme a escuchar junto a ustedes, y, al escuchar, pensar que él está escuchando junto a nosotros.¹³⁷

¹³⁶ Safranski, *Nietzsche...*, *Op. Cit.*, p. 18.

¹³⁷ Thomas Mann, *Shopenhauer, Nietzsche y Freud*, Alianza editorial, Madrid, 2000, p. 88.

4. El sujeto-artista de Nietzsche

“Las obras de arte nacen siempre de quien ha afrontado el peligro, de quien ha ido hasta el extremo de la experiencia, hasta el punto que ningún humano puede rebasar. Cuanto más se ve, más propia, más personal, más única se hace una vida.”

Rainer María Rilke

Para que haya arte, para que haya algún obrar y contemplar estético, es indispensable una condición fisiológica previa: la ebriedad. Es necesario que la ebriedad haya incrementado primero la excitabilidad de toda la máquina: mientras no se llegue ahí, no hay arte. Todas las modalidades de la ebriedad, por distintas que sean sus causas, tienen la fuerza para ello... Lo mismo la ebriedad que viene en el séquito de todos los grandes apetitos, de todas las emociones fuertes; la ebriedad de la fiesta, de la competición, del do de pecho, de la victoria, de todo movimiento extremo, la ebriedad de la crueldad, la ebriedad de la destrucción, la ebriedad bajo ciertas influencias meteorológicas, por ejemplo la ebriedad primaveral; o bajo la influencia de los narcóticos; finalmente, la ebriedad de la voluntad, la ebriedad de una voluntad repleta e hinchada.¹³⁸

Schopenhauer nos hablaba de la importancia que tiene el sujeto artístico para alcanzar la negación de la voluntad que nos atormenta. Sin embargo, para Nietzsche parece que esto no fuera suficiente. Pues para él, el acto de la creación trae consigo muchas otras consecuencias inevitables: el artista debe reconocer tal condición, debe descubrir su naturaleza para luego dolorosamente aceptarla, dedicarse absolutamente a dicho padecimiento, y debe vivir una vida de santo para obtener irremediablemente como producto una conclusión trágica pero hermosa de la vida. Su filosofía se convierte ella misma en un círculo continuo que gira en torno a una sola cosa, la figura del artista, a su vida misma como escritor y filósofo. Hay una aberración a la verdad en su filosofía que se distancia, según el propio Nietzsche, de todo intento malogrado de filosofía anterior y posterior a su obra, pues

¹³⁸ Friedrich Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*, Editorial Edaf, Madrid, 2002, p.116-117.

ésta es capaz de renacer de la muerte de la tragedia para alcanzar una especie de resurrección y luego una redención a través de su propia vida y de lo que entendió debe ser la vida de un artista. La figura del artista en Friedrich Nietzsche atraviesa todos los principales puntos de su filosofía, es como he dicho antes, un sistema filosófico diseñado para la exaltación del artista, de ese superhombre, de ese santo.

Un posible, además de aceptable, origen de su filosofía podría ser el vacío, el no sentirse conforme con su entorno, con el padecimiento del arte, con la vinculación de éste con lo burgués, y del apoderamiento de la democracia en todos los aspectos de la vida. Pues dice Nietzsche que, si nos decidimos por la felicidad y la libertad del mayor número posible, obtendremos una cultura democrática en donde triunfa el gusto de las masas. La democracia, orientada al bienestar general, a la dignidad humana, la libertad y la protección de los débiles, impide el continuo desarrollo de grandes personalidades, se pierde, luego de la muerte de dios, el único sentido que le quedaba a la vida, el hombre superior. Ante un entorno hacia el que sentía desconfianza, se levanta su filosofía, una filosofía que intentará quitar máscaras y profundizar en la dicotomía entre ser y padecer.¹³⁹ Intentará demostrar mediante la exaltación de los hombres más sobresalientes, cuáles son los verdaderos valores del individuo, quiénes han sido los responsables de dicho enmascaramiento y por último, otorgará al desenmascaramiento un grado de redención que llevará posteriormente a la obtención de muchos grandes hombres que conformarán una sociedad mejor, una sociedad elevada de hombres a la altura de la misma.

En Nietzsche podemos observar elementos de un Romanticismo que, como parte de su pensamiento, busca la exaltación del hombre, su naturaleza y su propia creación. Pues si bien él mismo parecería repudiar el Romanticismo y no hubiese aceptado nunca dicho

¹³⁹ Para una amplia discusión sobre el sujeto y la máscara véase Gianni Vattimo, *El sujeto y la máscara: Nietzsche y el problema de la liberación*, Ediciones Península, Barcelona, 2003.

término al lado de su obra, todavía cree, como Schopenhauer, en la liberación del individuo por medio del arte, cree en un despertar, y sobre todo su filosofía es teleológica, pues cree en un final que, acorde con el proceso que expone, tenga un resultado perfecto y visible en la cotidianidad. De igual manera, aunque visto desde otro ángulo, Nietzsche es un filósofo moderno, cuyas ideas rompen con los esquemas que envuelven y definen al romántico. Pues si bien cree en la posibilidad de la redención del sujeto, lo hace mediante el sacrificio de muchos y la exaltación de lo terrible como lo bello. Su filosofía es una rebelión, es una revolución ante lo establecido. El hombre no es bello simplemente por ser natural, sino que, más que eso, la belleza se da cuando se reconoce la fealdad de esa naturaleza. Por eso el desenmascaramiento, porque se intenta cambiar naturalezas en el individuo, obligarlo a quitar la máscara de lo que hasta ese momento estaba establecido y reconocerse como distinto, como superior en la medida en que se reconoce natural e instintivo. Es entonces una filosofía romántica pues se exalta un ideal y apunta hacia un fin, pero se convierte en una filosofía que marca un paso adelante en el modernismo, pues ese ideal cambia de dirección drásticamente. Deja de ser un ideal que apunta hacia un bienestar común, y se dirige a la realización egoísta y solitaria del individuo en su inevitable particularidad. El sujeto toma las riendas y el curso de lo acontecido y trata de utilizarlo a su favor, trata de alcanzar una realización personal hasta el nivel más alto. Ya no mira hacia lo que se encuentra fuera de este mundo buscando realizarse y darle explicación a lo que acontece, sino que mira hacia dentro de su propia persona, pues es en el mismo hombre en donde se encuentra la salvación. Con su filosofía, Nietzsche intenta romper con los patrones, trastoca todos los valores para establecer otros nuevos, es una filosofía que quiere renovarse constantemente, pues no podría permanecer inmóvil.

Por otra parte, hay que recordar que el verdadero interés de Nietzsche no era lograr un fin político, ni social, sino uno totalmente estético. La exaltación del arte y de la figura del

artista como ese superhombre que se ha reconocido a sí mismo y que hace de su propia vida una obra de arte es el fin de toda sociedad, aquel por el que todo sistema debe funcionar correctamente. De esta manera coloca el arte en una posición de redención del ser humano, o sea, coloca al ser humano, habiendo anunciado la muerte de dios, en la posición que éste antes ocupaba. Ya no hay necesidad de mirar a lo supraterrrestre, pues la tarea de llegar a ser hombre es lo verdaderamente inmenso. El artista, la consumación de toda la filosofía de Nietzsche, establece patrones, modos de vida, nuevos valores, pero, ¿cómo se alcanza esta actitud ante la vida, este modo de vida? Y, ¿hasta dónde llega la influencia de la consagración del artista de Nietzsche? Para eso nos ofrece, y es de hecho eso su filosofía, un patrón, un redescubrir el mundo, un replanteamiento de ideas, de lo que también dejó reflejo con su vida misma.

4.1 La tragedia griega

Nietzsche, antes de dedicarse por completo a la filosofía, dedicó toda su juventud al estudio de la filología clásica e impartió luego cursos en Basilea, por lo que no debe caber ninguna duda sobre la admiración que les tenía a dichos clásicos, en particular a los griegos. Es de esperarse entonces que su obra comience con lo que se puede señalar como una transición de la filología clásica (en este caso la griega) a la filosofía. Nietzsche realiza, con el apareamiento de *El nacimiento de la tragedia* una reevaluación de la cultura griega, para ver de qué manera alcanzó dicha cultura un estado tan elevado a nivel artístico, un florecimiento de las artes. Hay entonces en su filosofía un redescubrimiento de la tragedia griega, y un reconocimiento de que se ha dado un paso en falso al momento en que se vio la tragedia como una forma pesimista de ver la vida. Incluso el mismo Schopenhauer veía en la tragedia el pesimismo recurrente al que estaba ya de cierta forma predestinado el ser humano.

Sin embargo, Nietzsche ve en la tragedia griega una forma natural del ser humano totalmente necesaria en la vida. El sufrimiento es para Nietzsche un bien necesario que justifica nuestra manera de estar en el mundo sin convertir la vida en una pesimista. En la tragedia griega el hombre sucumbe ante sus propios errores, ante las consecuencias que traen sus distintas decisiones, las cuales, por su parte, fueron tomadas por el impulso, por el deseo; pues el griego no tenía nada que esconder, nada de lo cual avergonzarse, todo le parecía natural. Se sabían dirigidos por dioses y los caprichos de éstos y sus pasos estaban siempre marcados por los designios de los oráculos. Era esto lo que Nietzsche veía en la tragedia griega y lo que hacía grandes a los griegos y su cultura. Nietzsche veía además en el sátiro, contrario a la forma en que ve la modernidad al idílico pastor, “Una naturaleza no trabajada aún por ningún conocimiento, en la que todavía no han sido forzados los cerrojos de la cultura”.¹⁴⁰ Y nos dice más adelante que el griego veía en el sátiro:

La imagen primordial del ser humano, la expresión de sus emociones más altas y fuertes, en cuanto era el entusiasta exaltado al que extasía la proximidad del dios, el camarada que comparte el sufrimiento, en el que se repite el sufrimiento del dios, el anunciador de una sabiduría que habla desde lo más hondo del pecho de la naturaleza, el símbolo de la omnipotencia sexual de la naturaleza, que el griego está habituado a contemplar con respetuoso estupor.¹⁴¹

El dolor representado en la tragedia es para Nietzsche un acercamiento a su naturaleza real, es aproximarle a su profundidad más honda como ser. Se convierte así en necesaria en la vida del hombre que vive totalmente entregado a su ser con la vida, a su estar en el mundo. El griego buscaba la verdad y la naturaleza en su fuerza máxima y por eso se ve a sí mismo transformado mágicamente en sátiro. La tragedia era la forma del griego estar en el mundo y es la forma en que debemos entendernos nosotros con el mundo. El ser humano es uno que tiene irremediabilmente que padecer, que sufrir en el mundo, pues es ésa su relación con

¹⁴⁰ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza editorial, Madrid, 2002, p. 82.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 82.

éste, es su naturaleza. Sin embargo, no por esto hemos de ver pesimismo aquí donde no lo hay, pues ese sufrimiento del hombre debe parecernos hermoso, pues es de esta manera que se aproxima a su forma más íntima, instintiva y natural, de esta forma se constituye un hombre que fija su mirada en el mundo y a lo que éste le presenta. El sufrimiento del hombre en la vida es el mismo que el del griego en la tragedia, es un sufrimiento lleno de belleza, auténtico y abrasador de los sentimientos más puros del ser humano. Por eso nos dice Nietzsche, con lo que se acerca a aquello que significa el trabajo del artista:

De la unión del dolor y placer en la esencia del mundo es de lo que vivimos. Sólo somos envoltura alrededor de ese núcleo inmortal. En tanto se rompe por la representación del dolor primordial, nuestra propia existencia es un acto artístico constante. Por eso la creación del artista es imitación de la naturaleza en el sentido más profundo.¹⁴²

Durante muchos años, los griegos se dedicaron a crear y representar este tipo de tragedias en las que sus protagonistas se acercaban a la naturaleza más honda del ser humano, la que sucumbía placenteramente a los instintos. Sin embargo, con la introducción de la dialéctica de Sócrates y con su concepción de una racionalidad que vaya por encima de toda razón existencial del ser humano, una racionalidad capaz de alcanzar la felicidad, ve Nietzsche el hundimiento de la tragedia y de la concepción que hasta entonces se tenía del mundo. Sócrates coloca a la razón en una posición primordial ante lo instintivo y natural, aquello por medio de lo cual el hombre podía llamarse como tal; si antes lo eran los instintos, la razón era ahora una virtud. Crea Sócrates una nueva fórmula de vida que tira por el suelo las creencias de los griegos hasta aquel momento, una fórmula sobre la que Nietzsche dice no entender sus verdaderos fundamentos.

¹⁴² N(7, 213) “Das Ineinander von Leid und Lust im Wesen der Welt ist es, von dem wir leben. Wir sind nur Hülsen um jenen unsterblichen Kern. Insofern durch Vorstellung der Urschmerz gebrochen wird, ist unser Dasein selbst ein fortwährender künstlerischer Akt. Das Schaffen des Künstlers ist somit Nachahmung der Natur im tiefsten Sinne”.

Trato de comprender de qué idiosincrasia procede aquella equiparación socrática de razón = virtud = felicidad, que es la más extraña de las equiparaciones y tiene en su contra especialmente todos los instintos del heleno antiguo.¹⁴³

He ahí el problema con el que se encuentra Nietzsche, el paso en falso de la concepción estética del mundo, pues es ahí en donde se comienza a confundir la dirección de la vida de los seres humanos, cuando se echan a un lado los apetitos y los impulsos del individuo como algo contrario a los caminos de la razón y se comienzan a valorar la dialéctica y la racionalidad extrema. Se cambia la fórmula de lo instintivo como modo de vivir en el mundo por la fórmula razón = virtud = felicidad. “Con Sócrates el gusto griego da un vuelco a favor de la dialéctica: ¿qué sucede ahí en realidad? Con ello, sobre todo, es vencido un gusto noble; con la dialéctica sale ganando la plebe.”¹⁴⁴ Sócrates se entendió a sí mismo un curador de la decadencia del mundo, por eso sus formas se extendieron y se extienden hasta nuestros días. Su nueva forma se abrió camino entre los jóvenes nobles de Atenas, continuó con sus discípulos aún después de su muerte y se extendió a otros campos de la vida y de las artes, como la moral y el teatro. En el teatro la introducción de la dialéctica representó el final de las representaciones trágicas que hasta el momento se conocían. Fue con Eurípides que las ideas de Sócrates llegaron a los escenarios y causaron la muerte de la tragedia. Eurípides lleva la realidad al escenario, aquella a la que el griego antiguo le huía y no quería tener presente en una obra. Eurípides saca al espectador de su lugar como espectador y lo lleva a la escena teatral. Ya el griego antiguo no iba a ver una representación fantástica y orgiástica en un escenario, sino que iba a verse representado en dicho escenario, a ver la cotidianidad en la obra representada. La representación de los poderes de la vida y la naturaleza fue sustituida por la escenificación de intrigas pensadas con refinamiento. Con Eurípides en el escenario ya no se canta, sino que se discute. El acontecer en la escena pierde su misterio, los

¹⁴³ Nietzsche, *El crepúsculo...*, Op. Cit., p. 50.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 51.

protagonistas padecen porque se han equivocado, no por apetencia de los dioses. Se disuelve la actitud fundamental de lo trágico. “Nos parece”, dice Nietzsche, “como si todas estas figuras sucumbieran no por lo trágico, sino por la superfetación de lo lógico”.¹⁴⁵ Por eso muere allí la tragedia, por eso es que para Nietzsche “Sócrates es el bufón que hizo que se le tomase en serio”.¹⁴⁶

Por otra parte, la moral se vuelve enemiga de lo instintivo, de los deseos y los impulsos, para irse del lado de la razón, de todo aquello que fuera antes procesado por ésta. Desde Sócrates y, luego de él, en sus discípulos (como es el caso de Platón y consecuentemente Aristóteles) se proclamaba una negación de los apetitos por medio de una racionalización de los actos y se veía en dicha racionalización la fórmula verdadera para alcanzar la felicidad; aquel que buscaba lo racional era un virtuoso. Por esto, contrario a lo dicho por Sócrates, Nietzsche intenta una desestimación de los valores que se le otorgan a la racionalización y critica esa alta estima de la conciencia, pues considera fatal el despliegue de aquel pensamiento socrático según el cual todo ha de ser consiente para ser bueno. Ante todo, con ello quedó destrozada la tragedia y luego se limitó y reprimió de manera general el inconsciente creador. Sócrates rompe el poder de la música y pone en su lugar la dialéctica. Por eso constituye una fatalidad, pues con él comienza un racionalismo que ya nada quiere saber de la profundidad del ser y su naturaleza instintiva. Para Nietzsche, Sócrates es el comienzo de un saber sin sabiduría, un saber que intenta justificarse únicamente en los actos lógicos de la conciencia.

El moralismo de los filósofos griegos desde Platón tiene causas patológicas; lo mismo sucede con su estimación de la dialéctica. Razón = virtud = felicidad significa meramente: hay que hacer como Sócrates y establecer contra los apetitos oscuros una luz diurna permanente, la luz diurna de la razón. Hay que ser prudente, claro, lúcido a

¹⁴⁵ N(1, 546) “Es ist uns als ob alle diese Figuren nicht am Tragischen, sondern an einer Superfötation des Logischen zu Grunde giengen”.

¹⁴⁶ Nietzsche, *El crepúsculo...*, Op. Cit., p. 51.

cualquier precio: toda concesión a los instintos, a lo inconsciente, lleva hacia abajo...¹⁴⁷

El daño de Sócrates a la concepción del griego anterior a su tiempo no se detiene ahí, sino que apunta al cuerpo como aquello impuro, culpa de lo cual el alma no llega a su condición más alta. De esta forma eleva la salvación del individuo a niveles supraterrrestres, alcanzable sólo mediante la separación cuerpo y alma que se obtiene a través de la muerte. Por eso, en el *Fedón* de Platón ya no es la vida lo glorificado, sino la muerte. Aquello a lo que el artista aspira es a ser un pensador racional del mundo, a ser filósofo, y ese filósofo se convierte a su vez en un moribundo, en un amante de la muerte que desprecia la vida misma. Para Sócrates la idea de la muerte no parece ser sino necesaria para todo aquel que cultive el alma mediante la filosofía, incluso más que necesaria, se atreve a llamarla la meta a alcanzar por todo aquel que sea amante de la sabiduría. Esta glorificación de la muerte tiene sus razones, pues sugiere que el alma, que pertenece a la divinidad hasta el momento que la misma disponga de ella, pasará a una mejor vida y a un mejor lugar, de haber sido cultivada antes de la muerte. Por lo tanto, la muerte comienza a verse en Sócrates como un evento positivo y digno de esperanza y satisfacción. La muerte, en principio, es para Sócrates la separación del cuerpo y del alma. Separación que podemos hacer notar, según nos dice, en la vida misma al momento de filosofar, en donde el filósofo intenta alejarse de lo corpóreo, descuidarse de ello para poder alimentar el alma. Pues afirma que el alma, si trabaja juntamente con el cuerpo, puede llegar a engañarse, ya que todos los sentidos pueden de alguna forma u otra engañarnos y confundirnos. Es sólo en estos momentos de filosofar cuando se hace un intento por alcanzar las verdades, por el reflexionar del alma. Por tanto, Sócrates entiende que el alma alcanza la verdad o gran parte de ella cuando reflexiona, que no es otra cosa que dedicarse al alma y alejarse de lo corpóreo. Las necesidades del cuerpo

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 54.

nos apartan de la verdad, por lo tanto, debemos contemplar tan sólo con el alma las cosas en sí mismas y desembarazarnos del cuerpo para saber algo en puridad. De esta forma podemos llegar a la conclusión de que es, entonces, con la muerte, en donde ocurre esta separación absoluta de cuerpo y alma, en donde alcanzaremos esa sabiduría de la que el filósofo se encuentra enamorado. Una sabiduría que se diferencia de la anterior (la de la realidad de la vida) pues es alma pura y no hay intervención del cuerpo y por tanto no hay cabida para el engaño. Ante la imposibilidad de obtener la verdad juntamente con el cuerpo, nos dice Sócrates, hay dos opciones: la verdad es imposible y no la alcanzaremos nunca, o la alcanzaremos con la muerte.¹⁴⁸

La filosofía entonces se convierte en una pasión, en una meta, en un fin, pero una pasión que le corresponde a un moribundo, el filósofo. El filósofo es un enamorado de la muerte, pues la muerte es la puerta para alcanzar la sabiduría y sería totalmente absurdo que el filósofo mostrara otra actitud ante la muerte que no sea la pura satisfacción. Aquellos que temen a la muerte son sólo aquellos que dedicaron su vida entera al cuerpo y a alimentar los placeres del mismo y no actuaron con moderación.

Esta concepción del mundo que nos otorga Sócrates es para Nietzsche el punto de *décadance* de la humanidad. Sócrates es contrario a la doctrina del griego anterior a su época que evocaba a los dioses para conocer sus designios, y que cultivaba las pasiones que el cuerpo y que el mundo le ofrecía, pues desconocía de esta concepción racional de la vida que otorga al cuerpo la impuridad, y glorifica el apartarse del mismo por medio de la racionalización para poder alcanzar así la felicidad. Por esta razón y por consecuencia directa, esta concepción es necesariamente contradictoria a las ideas de Nietzsche, pues éste buscaba un retorno a la concepción del griego antiguo, un vuelco del individuo a sus instintos más naturales para poder reconocerse a sí mismo como humano. Nietzsche busca la glorificación

¹⁴⁸ Platón, *Fedón. Fedro*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 49-50.

del individuo por el individuo mismo como ser dentro del mundo. Sócrates lleva ese reconocimiento, esa felicidad a un nivel inalcanzable para el individuo y lo coloca fuera de este mundo, en un más allá alcanzable sólo con la muerte. Nietzsche quiere todo lo contrario, el ser humano quiere y busca la vida.

Nietzsche considera a Sócrates como síntoma o causa de un profundo cambio cultural cuyas consecuencias perduran hasta nuestros días. Pues la racionalización de la vida se sobrepone a los poderes vitales del mito y del arte. La vida del hombre se desvincula de ese oscuro fundamento del mundo en el que radican sus instintos y sus pasiones. Es como si todo acto del ser tuviese que alcanzar su justificación en la conciencia. Es por eso que aboga por un renacimiento de la tragedia, del mito, de un mundo y una vida conducida por la “no negación” de las pasiones. Por un reconocimiento de los valores naturales por encima de los racionales. Por no llevar a la conciencia todo acto de los individuos. Aboga por una imposición de un drama musical renovado en un mundo dominado por las ciencias. Una nueva visión del mundo, un retomar las cosas antes de donde dieron un paso en falso es lo que tenía pensado Nietzsche cuando a mediados de febrero de 1870 escribe a Rohde: “Ciencia, arte y filosofía crecen ahora en mí juntos de tal manera, que en cualquier caso alguna vez pariré centauros.”¹⁴⁹

4.2 Primera y segunda naturalezas

Esta concepción socrática del mundo ha sido la base de casi toda la actividad intelectual hasta nuestros días, por lo menos de la más dominante. Y dicha concepción trae consigo consecuencias inminentes en la sociedad y, sobre todo, en el individuo dentro de esa sociedad. Un individuo y un pensamiento conducidos por la fórmula socrática razón = virtud

¹⁴⁹ NC(3, 95) “Wissenschaft, Kunst und Philosophie wachsen jetzt so sehr in mir zusammen, dass ich jedenfalls einmal Centauren gebären werde”.

= felicidad trae consigo irremediablemente la creación de un mundo totalmente aparente.

Pues se han confundido, desde el punto de partida, las disposiciones de la naturaleza humana, poniendo en el lugar de ésta un mundo aparente, refinado por las esferas concienenciales del individuo y de la sociedad. Todo lo que hay en el mundo es el resultado de un esfuerzo del pensar, de pasar cada acto, cada palabra, cada discurso por el cedazo de la razón. Se ha construido alrededor de cada individuo y cada individuo ha construido a su vez un entorno que nada tiene que ver con la realidad. Mediante una opresión directa de los instintos, al individuo se le ha dicho, desde el primer padecimiento de su vida, lo que tiene que hacer, lo que está bien y lo que está mal, lo que debe decir y lo que debe callar y cuándo decirlo y cuándo callarlo, en fin, que se ha construido un mundo paralelo que nada tiene que ver con la realidad, que poco tiene que ver con la naturaleza humana. Es a esto a lo que Nietzsche llama primera naturaleza, aquella que ha sido formada por una conciencia dura que juzga cada acto, incluso antes de llevarlo a la acción, echando a un lado aquello que debería ser un actuar natural e impulsivo del individuo. La primera naturaleza es una negación de la vida, y a su vez una afirmación de otra vida aparente que nada tiene que ver con lo real. Ella es aquello que otros han hecho de nosotros, el sello que nos han impuesto y lo que encontramos en nosotros mismos y en nuestro entorno: la procedencia, el destino, el medio ambiente, el carácter.¹⁵⁰ La primera naturaleza del individuo ha sido formada por los designios de la razón, la misma que niega el animal impulsivo, los instintos naturales que todos llevamos dentro. En fin, es mundo aparente del cual debemos hacernos conscientes de su existencia y de la fuerza que ejerce sobre nosotros para poder de alguna forma escapar de él. Para Nietzsche es inminente que el individuo sea consciente de esa primera naturaleza, que se sepa engañado por ésta para poder entonces crear una nueva naturaleza que ya nada tenga que ver con aquella primera. Hay que descubrir una segunda naturaleza, aquello que uno mismo hace

¹⁵⁰ Cf. Safranski, *Nietzsche...*, *Op. Cit.*, p. 56.

a partir de ahí, a partir del descubrimiento de la primera naturaleza, a partir de ese desenmascaramiento.

Este encontrarse con la primera naturaleza es para Nietzsche como un acercarse al abismo del ser, ver lo que realmente es y darse cuenta de ese hecho. Es un horrorizarse al darse cuenta de que se es algo aparente y que sólo hemos padecido del mundo pero no lo hemos vivido. Es ahí donde el individuo se acerca al abismo, al abismo de lo monstruoso; se asoma y se atreve lanzarse sin cerrar los ojos. Hay un redescubrimiento del individuo por el individuo mismo. Se hace consciente de esa primera naturaleza y se lanza a descubrirse, a quitar de sí la máscara del padecimiento del verdadero ser. Sin embargo, el darse cuenta y asumir la segunda naturaleza no es un proceso hermoso, sino monstruoso. Pues una vez el individuo se lanza al abismo y regresa de él, lo que ha descubierto en dicho abismo no es algo que el resto vea como agradable, pues será la negación de todo lo establecido. La segunda naturaleza es un horrorizarse por parte del resto de los hombres al ver reflejado allí todo lo que no se han atrevido nunca a ser, al ver allí todos sus deseos e impulsos realizados cuando en ellos siempre han estado reprimidos. Aunque al individuo que comienza a crear una segunda naturaleza le parezca algo hermoso, no será así para el resto, pues para éstos será siempre algo monstruoso en la medida en que es todo lo prohibido, todo lo animal, lo impulsivo, todo lo que va en contra del sistema establecido y los designios de una vida racionalizada y consciente. La segunda naturaleza es aceptar la belleza de lo monstruoso, es una afirmación de lo que hasta el momento fue la negación, es ir por encima de todo lo hasta ahora establecido, un quitarse la máscara del padecimiento del mundo y un comienzo de la vida, de lo real. Por eso la idea de lanzarse al abismo, porque es en el abismo del padecimiento del individuo, en el lanzarse hacia él que nos encontramos con nuestros límites, con nuestros extremos y reconocemos en ellos, no el fin de una libertad prisionera, sino el comienzo de la vida, el comienzo de todo aquello a lo que siempre debimos haber estado

llamados a vivir. Ya no es un despertar socrático hacia el saber, pues el saber ya no se engaña sobre el hecho de que incluso él es un mecanismo protector contra lo monstruoso. Si antes aprendimos a obedecer, ahora hay que aprender a mandar, sobre todo a mandarnos a nosotros mismos. Un hombre que conoce en él una nueva naturaleza se aleja del resto, pues irremediabilmente éstos lo ven como distinto, él se convierte en algo distinto. En *El ocaso de los ídolos* nos dice Nietzsche:

El hombre que se ha liberado, y ¡cuánto más el espíritu que se ha liberado!, pisotea la despreciable manera de bienestar con la que sueñan tenderos, cristianos, vacas, mujeres, ingleses y otros demócratas. El hombre libre es guerrero.¹⁵¹

4.3 Nietzsche y Schopenhauer

Recordando las intenciones, antes discutidas, de Nietzsche de lograr un fin totalmente estético, no es difícil de imaginar, entonces, que del lado de esta afirmación de una segunda naturaleza Nietzsche, un eterno discípulo de Schopenhauer, aun cuando creyó haber abandonado su doctrina, coloque el arte en la cúspide de toda vida e intento de redención de la misma. Es el arte lo que nos hace acercarnos a lo auténticamente humano. El ser humano crea porque vive y siente que vive. La vida es lo monstruoso y nada más monstruoso que la vida. Todo espíritu creador, todo artista, ha descubierto su segunda naturaleza a través del arte, pues nada nos acerca más a lo verdaderamente monstruoso que el arte, a este mirar y lanzarse al abismo que nos trae como consecuencia un reconocimiento de una naturaleza aparente y el comienzo de una segunda naturaleza real. Pues es en el arte, como también

¹⁵¹ N(6, 139 y sig.) “Der freigewordne Mensch, um wie viel mehr der freigewordne Geist, tritt mit Füßen auf die verächtliche Art von Wohlbefinden, von dem Krämer, Christen, Kühe, Weiber, Engländer und andre Demokraten träumen. Der freie Mensch Krieger”.

afirma Schopenhauer, en donde el individuo encuentra la única forma para escapar de la voluntad de vivir, donde el individuo se vuelve un ser libre de ataduras.

Arthur Schopenhauer, un autoproclamado discípulo de las teorías de Platón y de Kant, encuentra la manera de llevar la filosofía de éstos un poco más allá de donde la dejaron. Hay que recordar que la principal doctrina de Platón es la Teoría de las Ideas, en donde se nos refiere a un mundo metafísico originario de todo lo sensible o empírico y en el que se encuentra la verdadera Idea de las cosas. Para Platón, todo nuestro entorno cósmico era parte de una representación, no era real, era más bien una imitación o representación de un mundo real o verdadero que estaba fuera de nuestro alcance. Con esto explicaba la diversidad del mundo, la razón por la cual cuando hablamos del color rojo no todos pensamos en el mismo rojo, pues los rojos percibidos por cada individuo no dejan nunca de ser variados. El rojo en esencia, la idea del rojo, no pertenecía a este mundo decadente de imágenes, sino que se encontraba en otro mundo, en el mundo de las Ideas. Un mundo perfecto en donde habitaban en comunión todas las Ideas de las cosas, o sea, habitaban las cosas en esencia. Esto contrario al mundo cognoscente, el cual consistía de representaciones, de imitaciones de las cosas reales que se encontraban en ese otro mundo trascendente de las Ideas. Platón crea una dualidad entre la realidad percibida y aquella que se encuentra en otro lado, en un mundo que no se nos da en la mera experiencia. Platón separa lo real de lo ideal, otorga una nueva posibilidad a lo hasta ahora comprendido por los individuos. Es de notar aquí también la razón por la cual las teorías de Platón le resultaron tan atractivas a San Agustín, y a la teología cristiana en general, en la Edad Media.

Por otro lado, la figura de Kant es también necesaria para entender las teorías que luego desarrolla Schopenhauer. Si Platón hablaba de las Ideas, Kant nos habla de la “cosa en sí”, o esa esencia de las cosas de las cuales notamos su presencia pero que no percibimos y, por lo tanto, no es empíricamente accesible. Hay que recordar que Kant nos hablaba del

tiempo, el espacio y la causalidad como las tres determinaciones por las cuales las cosas tienen multiplicidad y vida, pues ellas condicionan el mundo de los fenómenos. Toda nuestra experiencia del mundo, declaró Kant, está sujeta a las tres leyes y condiciones, que son las formas inquebrantables en que se realiza todo nuestro conocimiento.¹⁵² Pero tiempo, espacio y causalidad, añade Schopenhauer desde las ideas de Kant, no son determinaciones del mundo tal como éste acaso sea en sí y para sí, independientemente de nuestra apercepción, no son determinaciones de la “cosa en sí”; pertenecen tan sólo a los fenómenos, ya que no son sino formas de nuestro conocimiento. Toda pluralidad, todo hacer y perecer son posibles únicamente por aquellas tres formas; por ello pluralidad, nacer, perecer son propios de los fenómenos. Y de la “cosa en sí”, a la que en modo alguno son aplicables, nada en absoluto podemos saber. Esto se extiende a nosotros mismos, a nuestro propio yo, pues conocemos nuestro propio yo sólo como fenómeno, no según lo que él sea acaso en sí. Para Kant, el espacio, el tiempo y la causalidad son propias del intelecto, son mecanismos de éste, por eso llama inmanente a la aprehensión de las cosas que se nos dan en su imagen, condicionada por ellos. Por otra parte llama trascendente a aquellas que obtendríamos mediante el giro de la razón contra sí misma, mediante la crítica de la razón, o por el descubrimiento de que aquellos mecanismos antes mencionados son meras formas o maneras del conocimiento.

Lo que Schopenhauer toma de Platón son las “Ideas”, de Kant la “cosa en sí”. Sin embargo, para Schopenhauer Kant no solucionaba el problema, y afirma que el principal resultado al que llegó éste fue que

todo concepto que no tiene por fundamento una intuición en el tiempo y en el espacio (intuición sensible), es decir, que no está sacado de una intuición de este género, es absolutamente vacío, no nos proporciona conocimiento alguno. Pero la intuición no

¹⁵² Cf. Mann, *Schopenhauer, Nietzsche..., Op. Cit.*, p. 28.

nos proporciona más que fenómenos y no ‘cosas en sí’; luego no tenemos ningún conocimiento de las ‘cosas en sí’.¹⁵³

Para Schopenhauer entender la división de la realidad que hace Kant era fundamental para entender su propia filosofía, tanto así que afirmó sobre la obra de éste: “El efecto que producen sus palabras a aquel que realmente las entiende es como el de una operación de cataratas a un ciego”.¹⁵⁴ Sin embargo, eso no significa que no le criticara. De hecho, casi podemos decir que la filosofía de Schopenhauer es una crítica a la de Kant. Schopenhauer pensaba que estaba muy bien por parte de Kant haber dividido la realidad entre lo perceptible y lo que no (*phainomenon* y el *noumenon*). Sin embargo, señala un error en Kant al decir que lo no perceptible, o sea, la cosa en sí no puede ser plural ni por lo tanto diferenciable. Pues para que las cosas puedan existir distintas unas de otras, la diferenciación tiene que estar presente y ésta sólo puede estar presente en el reino de las cosas perceptibles. La diferenciación y la pluralidad son posibles gracias al tiempo, el espacio y la causalidad, las cuales sólo podemos encontrar en la realidad perceptible. Si no existiera diferenciación entonces estaríamos hablando del mismo objeto. Incluso los objetos abstractos como los números naturales y las letras del alfabeto necesitan de la secuencia para definirse distintos. Por lo tanto, fuera del reino del tiempo y del espacio no existe la diferenciación. En lo todo es lo mismo y sin posibilidades de diferenciarse.¹⁵⁵

Para Schopenhauer, lo *noumenon* y lo *phainomenon* son una misma cosa vista desde distintos lugares, una vista desde el interior y otra desde el exterior. Lo *phainomenon* no es una realidad diferente o distinta a lo sino la misma realidad conocida de una manera distinta. Por eso afirma que “los motivos son causas que se experimentan desde el afuera”.

¹⁵³ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Editorial Akal, Madrid, 2005, vol. 2, p. 68.

¹⁵⁴ *Ibid.*, vol. 2, p. 124.

¹⁵⁵ Se puede ver aquí el acercamiento de las ideas de Schopenhauer a la idea de Ser de Parménides, el cual es un todo único al que se reduce toda la realidad percibida.

Schopenhauer va más lejos que Kant al afirmar saber lo que era esa “cosa en sí”, la señaló y le dio nombre. Para él, lo *noumenon*, la “cosa en sí”, aquello que era una sola cosa sin pluralidad ni diferenciación, aquella que para Platón se encontraba en un mundo paralelo inaccesible a los individuos, y de la que para Kant nada se podía saber ni afirmar, era la voluntad. Así lo afirma más adelante en su obra:

En efecto, siempre que un acto voluntario salido de las oscuras profundidades de nuestro interior penetra en la conciencia del sujeto que conoce, lo que aparece es la “cosa en sí”, que no está sometida al tiempo. El acto voluntario no es, en verdad, más que la manifestación más inmediata y visible de la “cosa en sí”; pero de ahí se deduce que si todos los demás fenómenos pudieran ser conocidos tan íntimamente como éste, los reconoceríamos como idénticos a lo que es en nosotros la voluntad. Éste es el sentido de mi doctrina, cuando digo que la esencia de todas las cosas es la voluntad y llamo a ésta la cosa en sí. En este punto he modificado la doctrina de Kant que sostiene la imposibilidad de conocer la cosa en sí, pues yo pretendo que si bien no puede ser conocida de una manera absoluta y radical, es sustituida para nosotros por el más inmediato de sus fenómenos, que difiere esencialmente de todos los demás por esta su manifestación inmediata.¹⁵⁶

La voluntad era ese fondo primordial y último, la parte más irreductible del ser, era de donde brotaban todos los fenómenos, engendradora de todo lo visible, de toda la vida, pues era más bien la voluntad de vivir. No era, por otra parte, idéntica a las Ideas de Platón, las cuales se encontraban en un mundo supraterráneo, sino que era lo que estaba en el mundo, en su esencia más íntima y transparente. La voluntad era sólo una cosa: voluntad de vivir, y siempre quería una sola cosa, la vida. Todo lo que movía la vida y el mundo en general era la voluntad de vivir, nada más había por debajo de las cosas. Si ellas ocurrían era porque debajo de ellas estaba la voluntad eternamente presente.

El conocimiento, por otra parte, era creado por la voluntad para servirse ella misma de éste. Si había un conocimiento, era por voluntad de conocimiento. Todo estaba relacionado

¹⁵⁶ Schopenhauer, *El mundo...*, Op. Cit., vol. 2, p. 70.

con este factor originario, la voluntad, que era una sola y única, pero que se multiplicaba en cada una de las representaciones del mundo. Estaba presente en todos los fenómenos, pero no dejaba de ser una sola. Aquí entra otro punto importante para Schopenhauer, el mundo no sólo estaba compuesto de voluntad, sino que esta voluntad necesitaba, como parte de su propia naturaleza, la multiplicidad, necesitaba la representación. El mundo era también mi representación y tu representación, era la representación de cada uno de nosotros y la representación que el mundo tenía de sí mismo, y ello en virtud del intelecto cognoscente que la voluntad se había creado para sí. Es la representación lo que nos hace entender la voluntad, pues ella se manifiesta en todos los fenómenos. El tiempo, el espacio y la causalidad no tocan la voluntad, la que ocupa un lugar privilegiado en donde éstos no operan. De igual forma, ya el conocimiento no ocupa un lugar importante dentro del mundo, sino que ahora sólo sirve a una fuerza mayor, instintiva e inconsciente, la voluntad de vivir.

Así pues, la voluntad, ese en-sí de las cosas situado fuera del espacio, del tiempo y de la causalidad, pero operante en el mundo, deseaba de manera ciega e irracional, pero con una avidez y un afán salvajes e irresistibles, el ser, la vida, la objetivación, o sea, la multiplicidad. Por lo tanto, Schopenhauer otorga a la voluntad lo que llama el *principium individuationis*¹⁵⁷, o esa capacidad que tiene la voluntad de objetivarse, de multiplicarse. A la misma vez, ese principio de individuación de la voluntad tenía diferentes grados, siendo, por supuesto, los animales y el ser humano sus formas más complejas y concentradas de grados de voluntad. En un mundo que es entera y totalmente obra de la voluntad, obra del instinto vital absoluto, inmotivado, carente de razones y de valoraciones, al intelecto le correspondía, como es obvio, el segundo lugar. La representación, por otra parte, no era fin de sí misma, sino un medio para alcanzar los fines de la voluntad.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Principio de individuación

¹⁵⁸ Cf. Mann, *Schopenhauer, Nietzsche..., Op. cit.*, p. 31.

Por eso, tal y como mencionáramos anteriormente, las ideas de Kant y Platón fueron fundamentales para Schopenhauer, pues la división entre voluntad y representación, a manera de otorgar una causa y un efecto a lo circundante, no proviene de otra parte que de las relaciones creadas por aquellos antes. En Platón el mundo de las Ideas daba sentido al mundo real. En Kant la realidad podía dividirse entre lo perceptible y lo que no. Ahora en Schopenhauer se ve una nueva dualidad: la voluntad y su representación en el mundo.

Ante todo esto, no cabe duda del camino que viene trazando para el ser humano Schopenhauer, pues si la voluntad se coloca por debajo de todas las cosas, el ser humano va a estar irremediabilmente cargado de apetitos, de deseos de la propia voluntad de desarrollarse, de sentirse lograda y satisfecha. Por tal razón, convierte al género humano, como alguna vez lo hiciera Thomas Hobbes en el *Leviatán*, en uno lleno de voliciones y apetitos. El mundo, por su parte, gira en torno al deseo de la voluntad, por lo que la vida se convierte en un mar de voluntades, todas tratando de satisfacerse dentro de su individualidad. Es esto lo que hace de la filosofía schopenhaueriana una pesimista, pues un mundo lleno de voliciones carece de reposo, carece de armonía, no se encuentra ésta por ninguna parte. El ser humano se encuentra constantemente en un estado de anhelo y lucha, y no de reposo y armonía. Por eso, nos recalca Schopenhauer, que el estado natural del individuo no es el bienestar, sino que es ese deseo interminable e irremediable de una satisfacción anhelada que nunca termina de satisfacerse a sí misma. Thomas Mann nos dice que:

La voluntad (en Schopenhauer) es lo contrario de una satisfacción en reposo, es en sí misma algo fundamentalmente desdichado; es inquietud, es apetencia de algo, es ansia, es nostalgia, es avidez, es anhelo, es padecimiento. La voluntad que se objetiva en todos los entes expía en lo físico su placer metafísico.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Mann, *Ibid.*, p. 33.

En Schopenhauer, las “Ideas” de Platón se han vuelto voraces sin remedio, pues entre ellas, y en sus distintos grados de objetivación, se disputan el tiempo, el espacio y la materia. Sin embargo, para Schopenhauer no todo está perdido, pues existe una manera de poder escapar a la voluntad. ¿Acaso se puede pensar que sea la muerte? No. La muerte no aniquila por completo la voluntad. Con ella sólo logramos el fin de un ente material, pero, al hacerlo, seguimos atendiendo los deseos de satisfacción de una voluntad que no desaparece, sino que ocupa otro lugar material atendiendo a su principio de individuación. ¿Qué sería entonces esto por lo cual el ser humano puede separarse o desprenderse de la voluntad? Ante esa interrogante, Schopenhauer introduce el intelecto, o sea, el conocimiento. Sin embargo, ¿no era el intelecto aquello de lo cual la voluntad se servía? ¿No ocupaba éste una posición secundaria con respecto a la voluntad? Sí, y sin embargo es mediante el intelecto que Schopenhauer logra la redención del hombre, pues no en todos los casos el conocimiento servía para esa realización de la voluntad. Era por medio de éste que conocíamos de la “cosa en sí”. Nos dice Schopenhauer:

El conocimiento de la cosa en sí no es, pues, un conocimiento adecuado. En primer lugar, está ligado a la representación. Como percepción que es se desdobra en sujeto y objeto. En la misma autoconciencia, el yo no es absolutamente simple sino que se compone de un elemento que conoce: la inteligencia, y de otro que es conocido: la voluntad. El primero no es conocido, ni el segundo conocedor, aunque ambos se funden en la conciencia de un mismo yo.¹⁶⁰

En algunas circunstancias afortunadas el intelecto podía salvarse del acoso de la voluntad, puede emanciparse o independizarse, por lo menos por un momento. Pues si bien no dejaba de servir a la voluntad, era a través de la representación y, por tanto, del conocimiento por el cual conocemos las representaciones, que el ser humano se hacía consciente de la voluntad. Sin ese “hacerse consciente” no podría escapar de ella.

¹⁶⁰ Schopenhauer, *El mundo...*, Op. Cit., vol. 2, p. 69.

Schopenhauer nos dice que, “La voluntad es a la conciencia, es decir, al conocimiento, lo que la sustancia al accidente, lo que el objeto iluminado es a la luz, lo que el sonido al cuerpo en vibración que le produce. A la conciencia llega desde dentro como el mundo exterior llega a ella desde fuera”.¹⁶¹ Aún así, sirviendo a la voluntad de la forma en que lo hacía, el conocimiento, el intelecto, era aquello mediante lo cual el ser humano, consciente ya de los estragos de la voluntad, podía alcanzar un estado sobre el cual la voluntad no ejerciese sus caprichos. A ese estado en donde la voluntad sucumbe al dominio temporero del intelecto, Schopenhauer le llama estado estético, el cual se da sólo y únicamente gracias a las bendiciones del arte.

En Kant, lo bello es aquello que agrada sin interés. Para Schopenhauer, sin interés significa con razón, o sea, sin relación ninguna con la voluntad. El agrado estético es algo puro, que no responde a ningún capricho de la voluntad, sino que está exento de ella, es representación en su sentido más intenso y pleno, es intuición clara y límpida. Las Ideas, de las que antes nos hablaba Platón, eran aquello que se nos daba en el estado estético. Ellas eran las que, en el estado estético, se transparentaban a través de los fenómenos, eran copias de la eternidad. La mirada abierta hacia las Ideas, eso era la intuición pura, grande, solar, objetiva, de la cual era digno únicamente el genio –y también él lo era sólo en sus horas e instantes geniales-, de la cual era digno, además del genio, el gozador y receptor de la obra estética.¹⁶²

Sin embargo, el arte y las Ideas que en éste se presentan se reciben de forma intuitiva. El arte no es enseñable, es un regalo de la intuición. Por tal razón, no es por el intelecto que recibimos la obra de arte, pero sí es gracias al mismo que el mundo se convierte en representación y sin esa representación no podríamos darnos cuenta de la belleza de las cosas.

¹⁶¹ *Ibid.*, vol. 2, p. 71.

¹⁶² Cf. Mann, *Schopenhauer, Nietzsche..., Op. cit.*, p. 39.

No hace falta, para Schopenhauer, ser un conocedor para poder apreciar una obra de arte. Además, explicar la verdadera esencia del estado estético, hacerlo accesible al pensar abstracto, eso era asunto de la filosofía; aunque, claro está, sólo una filosofía que entendiera de arte, solamente de una filosofía que hubiese tenido del arte una vivencia superior a toda otra filosofía anterior o contemporánea. Esta filosofía se encargaba de enseñar que la mirada del arte es la mirada de la objetividad genial. Así pues, Schopenhauer, veía en esta objetividad genial, en esta apreciación del arte sin interés o con razón, la escapada del hombre ante una voluntad que acechaba, veía la emancipación de la esclavitud de la voluntad.

Hay que ver aquí que si el arte y el estado estético sacan al ser humano de la difícil tarea de la vida diaria y los sufrimientos y penurias que en ella se soportan, entonces el estado natural del individuo es una desdicha. Pues la felicidad, por ejemplo, es un aspecto negativo, pues se convierte aquí únicamente en la supresión de una tortura. La felicidad causada por el estado estético, también era negativa, era solamente una felicidad temporal. Por eso Schopenhauer es conocido como un filósofo del pesimismo, pues convierte, muy cercano en su pensar a filosofías orientales como el hinduismo y el budismo, todo el proceso de la vida del género humano en uno negativo, en donde aquello que causa un estado de bienestar no es sino la supresión del estado cotidiano del hombre de penurias y sufrimiento. La enfermedad es el estado natural, el cual se ve calmado de forma temporera por la salud, de igual forma que la guerra, la cual se ve transitoriamente detenida y opacada por la paz. Pero claro, es una paz y una salud simplemente aparentes que esperan a ser vencidas nuevamente por los caprichos de la voluntad. Sin embargo, el arte, y esos momentos de genialidad estética, no podían otorgarnos una felicidad concreta, a menos que pudiera extender sus horizontes, hacerse duraderos, vencer a la voluntad de forma definitiva. Para Schopenhauer, el arte, el quedarnos detenidos en la imagen idealmente iluminada no era la redención definitiva. El

artista y el receptor de su obra sólo participaban de ocasiones, de estados estéticos, en los cuales se desligaban de la voluntad y sus caprichos. Pero ese estado estético era sólo la etapa previa de un estado aún más perfecto. En ese otro estado la voluntad, que en la experiencia estética era calmada sólo de manera transitoria, quedaría, por medio del conocimiento, eclipsada para siempre, quedaría aniquilada y vencida. Ese estado requería una vida consumada al arte, una vida que ella misma se convirtiera en una obra de arte. Para Schopenhauer, la consumación del artista era el santo. Y es este el punto principal que Nietzsche recoge de los planteamientos de Schopenhauer. El verdadero artista estaba ajeno a la voluntad, toda su vida era un dominio del arte.

4.4 Nietzsche y la función del arte

En Nietzsche, la voluntad de vivir ya no tiene que ver con un estar predestinados a los sufrimientos de la vida, sino que la voluntad se ve mezclada o ligada a la primera naturaleza del individuo. El sujeto que vive su primera naturaleza, sin percatarse de la posibilidad de una segunda, ni de las imposiciones de aquella primera, es un sujeto atado a esa voluntad de la que nos habla Schopenhauer. Los caminos de la voluntad se mueven por debajo de toda construcción de la sociedad y es entonces sólo a través de una vida redimida que se puede escapar de ello. Aquel que descubre su primera naturaleza y se lanza hacia la formación de la segunda es aquel que ha hecho de su vida una obra de arte, es un artista, es el santo por excelencia.

De esta manera, aun recogiendo la doctrina del arte de Schopenhauer, Nietzsche trata de desarrollarla aún más que éste, pues aunque ambos se aferran a la idea del arte como redentor del individuo, como fin último y primero de toda vida verdadera, para Nietzsche esa voluntad es la base de una vida consagrada en el arte, es un descubrir que se puede ir más allá

en la medida en que nos acercamos a los límites de la vida misma y los trastocamos, los cambiamos a favor del hombre. La voluntad de Schopenhauer se le hace necesaria, mas no absoluta, a Nietzsche para poder explicar su idea del mundo. Schopenhauer mira hacia la realidad del mundo, al abismo de la voluntad, pero no se lanza, no se enfrenta a ella.

Schopenhauer señala el abismo, lo observa, pero no se lanza aún cuando sabe que el arte es la manera de dar con el abismo de la voluntad y escapar de ella. Nietzsche no ve otra forma de no sucumbir a esa voluntad que lanzándose al abismo para reconocerse seres llenos de voluntad y, una vez ahí, poder reconocernos como seres distintos, llenos de vida propia, conscientes de nuestra animalidad, de nuestros instintos, inmunes a los designios de la voluntad.

Nietzsche se apoya en Schopenhauer precisamente allí donde su filosofía apunta a una vida transformada. Sin embargo, tanto el arte como la filosofía en Schopenhauer no alcanzaban la totalidad del camino hacia la redención sino que se quedaban a mitad de éste, pues se distancia del mundo por medio de la contemplación. La filosofía del arte de Schopenhauer se establece mediante una distancia estética del individuo, mientras que Nietzsche la reivindica para sus propias concepciones.

En Schopenhauer, la vida del artista no deja de ser nunca una “escapada” de un individuo que estará eternamente determinado por los conductos de una voluntad enfermiza que sólo tiende a la volición y poco vela por los intereses de los individuos sobre los cuales actúa, a menos que alcance un estado de dedicación absoluta a la vida artística. Nietzsche, recogiendo entonces las posibilidades que nos otorga Schopenhauer ve en el arte la capacidad de renovar, de trastocar sentidos e ideas y crear hombres superiores. Ve en las ideas de Schopenhauer un comienzo, las bases para, a partir de ahí, transformar los significados del mundo y de la vida. No es por lo tanto un arte inmóvil, sino uno que reconstruye naturaleza en cuanto se vuelve naturaleza misma de quien lo experimenta y vive. Por eso nos dice:

¿Qué es el arte? ¿La capacidad de producir el mundo de la voluntad sin la voluntad? No. [...] Se trata entonces de una producción de lo que carece de voluntad por la voluntad e instintivamente. Con conciencia eso se llama artesanía. Sin embargo, salta a la vista el parentesco con la generación, sólo que aquí renace la voluntad por completo.¹⁶³

Nietzsche defiende un despertar del individuo a través del arte, es un individuo capaz de conducir su voluntad a través de su forma natural de estar en el mundo. Por eso nos dice: “Única posibilidad de la vida: en el arte. De lo contrario, alejamiento de la vida. La aniquilación de la ilusión es el instinto de las ciencias: se seguiría el quietismo si no hubiera arte.”¹⁶⁴

La filosofía del arte de Nietzsche es, necesariamente, un trazar un camino a seguir para conseguir escapar de los dominios de la voluntad de la que habla Schopenhauer, y lograr alcanzar así un auténtico y eterno estado estético, la consumación final del artista, el encuentro con su verdadera naturaleza, con su yo más real y simple. Es un hacerse consciente de que la primera naturaleza es el dominio de la voluntad, y comenzar a construir una segunda naturaleza que ya nada tenga que ver con aquella primera, pues se encuentra totalmente ajena a la voluntad de vivir. Hay que hacer de la vida un estado estético basado en el instinto como alguna vez lo hicieran los griegos. Por tal razón Nietzsche se aferra aún más al pensamiento del griego antiguo pues ve allí la única manera en que la vida puede ser una obra de arte, una vida totalmente musical. Con Schopenhauer la voluntad nos arrastra hacia el mundo de los fenómenos, hacia lo que no es real. Sin embargo, Nietzsche ve en esa voluntad una posibilidad de redención, pues su existencia nos da la posibilidad de escapar de ella por medio del arte y es desde ahí que comenzamos a ser más humanos, más auténticos.

¹⁶³ N(7, 23) “Was ist Kunst? Die Fähigkeit die Welt des Willens zu erzeugen ohne Willen? Nein. [...] Also es gilt Erzeugung des Willenlosen durch Willen und instinktiv. Mit Bewußtsein nennt man die Handwerk. Dagegen leuchtet die Verwandtschaft mit der Zeugung ein, nur daß hier das Willensvolle wieder entsteht”.

¹⁶⁴ N(7, 76) “Einzige Möglichkeit des Lebens: in der Kunst. Sonst Abwendung vom Leben. Völlige Vernichtung der Illusion ist der Trieb der Wissenschaften: es würde Quietismus folgen – wäre nicht die Kunst”.

Schopenhauer no quiso nunca llegar a donde llega Nietzsche, pues veía en los instintos y en los placeres al ser más arrastrado por la voluntad. Nietzsche no estaría de acuerdo con eso, pues el despertar del sujeto se da por medio del arte, pero es un despertar que nos acerca más a lo instintivo, no nos aleja de ello, como es el caso de Schopenhauer y su idea de la voluntad.

Como decíamos anteriormente, Nietzsche buscaba hacer música con palabras, y se da cuenta de que ello puede ser encontrado en la tragedia griega. En la biblioteca de la Universidad de Basilea, Nietzsche había tomado en préstamo una obra estándar acerca de la tragedia griega: la Historia de la literatura griega, de Karl Ottfried Müller (1857), donde se hace referencia al culto de Dionisio como célula germinal del drama griego. Se describen en ella instructivos detalles, por ejemplo, el revestimiento de los danzantes con pieles de macho cabrío y de corzo, su máscara y su aspiración a salir de sí mismos y hacerse extraños a sí mismos.¹⁶⁵ Sin embargo, aun cuando Nietzsche era profesor de filología, consideraba que el acercamiento de esta materia sobre dicho tema era muy superficial. Él quería adentrarse en el delirio de las fiestas dionisiacas, en la embriaguez de las mismas, veía en el misterio de éstas, en el delirio de la claridad, una huida de la voluntad, un despertar instintivo que acababa con todo intento caprichoso de la voluntad, pues “todo crecer y devenir en el reino del arte tiene que producirse en la noche profunda”.¹⁶⁶ Nietzsche encontró que el exceso en las fiestas dionisiacas hizo surgir el drama griego, y le otorgó muchas fuerzas. En el arte dramático de la tragedia griega, el cual se presentaba después al final de las fiestas dionisiacas, era un encontrarse en un estado de embriaguez en el que el individuo pierde conciencia de su individualidad y se abre paso dentro del horizonte de la masa excitada y se funde con ella. El que se encontraba en este estado dionisiaco no sabía distinguir entre lo real y lo imaginado, por lo que su representación era precisamente esa confusión, era un estado en el que el

¹⁶⁵ Cf. Safranski, *Nietzsche...*, *Op. Cit.*, p. 62.

¹⁶⁶ N(1, 516) “...alles Wachsen und Werden im Reiche der Kunst muß in tiefer Nacht vor sich gehen”.

instinto predominaba a la razón, era un estado puro y natural. Era entonces, para Nietzsche, el coro griego quienes fungían de elemento de unión entre los espectadores y el protagonista de la tragedia, era el canto rítmico del coro lo que causaba en el público un estado de arrobamiento que se identificaba con el del protagonista de la tragedia.

El coro griego es primero la caja armónica viviente, después el altavoz por el que el actor grita su sentimiento, de manera colosal, al espectador; tercero, el espectador que se ha hecho sonoro, y canta con pasión y voz lírica.¹⁶⁷

El protagonista podía hacerse individual sólo por ocasiones, pero sólo para luego hundirse en la musicalidad e intensidad del coro, el cual estaba eternamente presente. No podía el individuo escaparse de él, la música del mundo lo absorberá. Para Nietzsche la música entre los griegos servía para “transformar el sufrimiento [...] del héroe en la más fuerte compasión de los oyentes”.¹⁶⁸ Era entonces, a través de esta representación musical y trágica, en donde Nietzsche veía la naturaleza verdadera de los individuos. Traza de esta manera en la tragedia, el verdadero espíritu instintivo del género humano. Es lo que hace cuando afirma:

La tragedia es bella en cuanto que el instinto que crea lo horrible en la vida aquí aparece como instinto artístico, con su sonrisa, como niño que juega. Lo conmovedor y lo estremecedor de la tragedia en sí reside en que vemos ante nosotros cómo el instinto espantoso se hace instinto artístico y lúdico. Lo mismo vale para la música; es una imagen de la voluntad en un sentido aún más universal que la tragedia.¹⁶⁹

Un poco más adelante y acercándose a Schopenhauer, nos dice que:

¹⁶⁷ N(7, 20) “Der griechische Chor einmal der lebendige Resonanzboden, sodann das Schallrohr, durch das der Akteur seine Empfindung colossalisch dem Zuschauer zuschreit, drittens der lautgewordene lyrisch gestimmte leidenschaftliche singende Zuschauer”.

¹⁶⁸ N(1, 528) “...das Erleiden [...] des Helden in stärkstes Mitleiden bei den Zuhörern umzusetzen”.

¹⁶⁹ N(7, 145) “Die Tragödie ist schön, insofern der Trieb, der das Schreckliche im Leben schafft, hier als Kunsttrieb, mit seinem Lächeln, als spielendes Kind erscheint. Darin liegt das Rührende und Ergreifende der Tragödie an sich, daß wir den entsetzlichen Trieb zum Kunst- und Spieltrieb vor uns sehn. Dasselbe gilt von der Musik: sie ist ein Bild des Willens in noch universellerem Sinne als die Tragödie”.

En las otras artes nos sonríen los fenómenos, en el drama y en la música es la voluntad misma. Cuanto más profundamente estamos convencidos del carácter funesto de este instinto, más conmovedor resulta el juego”.¹⁷⁰

Como estudioso de la filología griega, Nietzsche buscaba la manera de acercar esta materia a la música. Buscaba una oportunidad que le permitiera conjugar ambas ramas. Por eso escribió, en una carta a Sophie Ritschl, la mujer de su apreciado profesor y protector de filología clásica: “Quizá llegue a encontrar una materia filológica que se pueda tratar musicalmente, y entonces balbucearé como un niño de pecho, acumularé imágenes como un bárbaro que se duerme ante una antigua cabeza de Venus y, a pesar de la fulgurante prisa en la representación, tendré razón”.¹⁷¹

Fue entonces que encontró en el drama griego la manera exacta de ver reflejada su filosofía. Nietzsche desarrolla la tesis del nacimiento de la tragedia a partir de las fiestas dionisiacas, tal y como leyera en el libro, antes mencionado, de Karl Ottfried Müller. Ve en estas fiestas orgiásticas el lugar de donde debió haber nacido toda la cultura en el mundo e, incluso, señala que la desgracia de las artes modernas está en “no haber manado de tales fuentes misteriosas”.¹⁷² Analizó de qué manera se observaba en la tragedia aquella segunda naturaleza de la que nos hablaba y apuntó hacia la figura de Dionisio. Nada podía reflejar mejor la función del artista, del genio y del santo que una forma dionisiaca de ver el mundo.

Sin embargo, antes de ello, no olvidó arremeter contra las concepciones conservadoras que tenían de la tragedia y del lenguaje los filólogos de su época. Para Nietzsche, la tragedia ponía en escena la relación entre las palabras y la música. El

¹⁷⁰ N(7, 145) “In den andern Künsten lächeln uns die Erscheinungen an, im Drama und (in) der Musik der Wille selbst. Je tiefer wir von der Unseligkeit dieses Triebes überzeugt sind, um so ergreifender wirkt dies sein Spiel”.

¹⁷¹ NC (2, 299) “Vielleicht finde ich aber einmal einen philologischen Stoff, der sich musikalisch behandeln läßt, und dann werde ich stammeln wie ein Säugling und Bilder häufen, wie ein Barbar, der vor einem antiken Venuskopfe einschläft, und trotz der „blühenden Eile“ der Darstellung – Recht haben”.

¹⁷² N(1, 521) “...und daß es das Unglück der modernen Künste ist, nicht aus solchem geheimnißvollen Quell entflossen zu sein”.

protagonista mostraba al público el dominio de la palabra, pero era la música del coro la que dominaba el acto. El lenguaje en la tragedia es un órgano de la conciencia, pero la música llegaba aún más hondo, provenía del interior del ser. Según Nietzsche, la música tenía, para los griegos, la tarea de “transformar el sufrimiento [...] del héroe en la más fuerte compasión de los oyentes”.¹⁷³

Fue esta concepción de lo musical, y el arremeter contra el lenguaje producto de la conciencia, lo que le conduce hasta Dionisio. El lenguaje sólo condujo a la tragedia griega a caer en manos de Sócrates, como ya discutimos antes, y de su interés por colocar la palabra en el lugar que antes ocupaba la música. Nietzsche se dio cuenta de una conjugación de poderes que se da en la tragedia griega, los cuales bautiza con el nombre de Apolo y Dionisio. La tragedia griega, como el arte en general, se bate entre éstas dos concepciones del mundo: las pasiones y la música son dionisiacas; el lenguaje y la dialéctica en el escenario son apolíneos. Apolo es el dios de la forma, de la claridad, del contorno fijo, del sueño claro y, sobre todo, de la individualidad. Por ello son apolíneos la escultura, la arquitectura, el mundo de los dioses homéricos, el espíritu de la épica. Por otra parte, Dionisio es el dios salvaje de la disolución, de la embriaguez, del éxtasis, de lo orgiástico. La música y la danza son las formas preferidas de lo dionisiaco. Lo dionisiaco, contrario a lo apolíneo hace desaparecer los límites, pues quien se encuentra en un estado de arrobamiento, de arrebató artístico, poco distingue sus limitaciones y las limitaciones de las cosas. En la embriaguez se pierde la conciencia de la misma.

Aplicando esta visión de Nietzsche de lo apolíneo y dionisiaco a las ideas que antes recogiera de Schopenhauer, entendemos que lo dionisiaco es aquello perteneciente al mundo de la voluntad instintiva, mientras que lo apolíneo está relacionado con la representación. Pues si por una parte lo dionisiaco se vincula al mundo como y desde su cosa en sí, lo

¹⁷³ N(1, 528) “...das Erleiden [...] des Helden in stärkstes Mitleiden bei den Zuhörern umzusetzen”.

apolíneo le da orden a lo instintivo, lo hace parte del mundo, le otorga límites, lo hace consciente. En lo dionisiaco el hombre supera los propios límites para pasar a ser uno con la naturaleza. La conciencia se abre a lo inconsciente. Para Nietzsche todo parece estar muy claro: las cosas se nos presentan de manera ordenada, porque lo que tenemos a nuestro alrededor es la representación de una voluntad instintiva que va por debajo de toda cultura. La representación es limitada. Sin embargo, cuando (tal y como ocurriría con Schopenhauer) el ser humano se da cuenta, a través del conocimiento, de esa falsedad del mundo que le ha obligado a crear una primera naturaleza, se lanza al abismo en busca de su verdadera naturaleza. Se lanza allí en donde los límites se han borrado, en donde se escapa de los dominios de la voluntad y se comienzan a manifestar los instintos. Quien se lanza en busca de la segunda naturaleza encuentra lo que el griego en la tragedia. Ya no es el mundo de la voluntad el que ejerce su fuerza, sino que tal como ocurre en las fiestas de Dioniso, el ser humano se vuelve a los instintos, se vuelve a su propio ser, se da cuenta de lo que realmente quiere, busca y anhela y desde ahí comienza a formar su verdadera naturaleza. No es, entonces, la fuerza delimitada de Apolo la que se refleja en el individuo, sino los impulsos orgiásticos de lo dionisiaco. Aquello que los griegos entendieron antes de Sócrates y que el coro representaba con su música. La catarsis que la tragedia y todo arte elevado producen no consiste, en definitiva, en hacer olvidar la esencia dionisiaca del mundo, predisponiendo a aceptar las delimitaciones y jerarquías establecidas por la cultura, sino, al contrario, su efecto liberador reside en su poder de provocar una salida de los límites de la individuación para trasponerse en un mundo en el que la sobreabundancia de fuerza exige un cambio incesante y la continua transformación recreadora.¹⁷⁴

Esta idea de lo dionisiaco y lo apolíneo es el punto principal en la doctrina de Nietzsche, pues a partir de ahí le será posible entender e interpretar la cultura, la historia e,

¹⁷⁴ Diego Sánchez Meca, *En torno al superhombre: Nietzsche y la crisis de la modernidad*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1989, p. 55.

incluso, el futuro de ésta. Lo dionisiaco está por debajo de todas las civilizaciones, las precede, pues es todo aquello desde y por lo que se formaron cada una de ellas. De igual manera, esta forma dionisiaca de ver el mundo hará posible otras doctrinas de Nietzsche, como la teoría del eterno retorno, la transvaloración de todos los valores e, incluso su idea del superhombre. Si bien es cierto que no pretende este trabajo esbozar cada una de estas ideas nietzscheanas, sí se quiere explicar cómo se hacen posibles únicamente de la mano de la experiencia dionisiaca de la existencia.

Una nueva naturaleza requiere necesariamente de una nueva moral. Un individuo que descubre la falsedad de su naturaleza, descubre a su vez, que todo lo que le rodea está montado sobre esa misma falsedad. Es un hombre que ha sido formado por los conceptos del mundo aparente, del mundo dirigido por y para la voluntad. Es por esta razón que una vez Nietzsche nos señala el camino de Dionisio y de esa segunda naturaleza, los valores hasta ese momento conocidos se vuelven inútiles. Dejan de ser valores basados en la razón y el conocimiento y pasan a ser valores motivados por lo instintivo. La moral de ser humano debe estar, para Nietzsche, estrechamente ligada a su naturaleza. El individuo, no necesitado ya de dios ni del sistema establecido para procurarse un comportamiento, sólo necesita ahora hacerse dueño de sí mismo y de sus actos, establecer unos nuevos valores desde su propia naturaleza trastocando los anteriores.

Has de llegar a ser señor de ti mismo, también señor de tus propias virtudes. Antes, ellas eran tus señoras, pero en verdad sólo han de ser tus instrumentos junto a otros instrumentos. Has de adquirir poder sobre tu pro y tu contra y aprender a poner y quitarte las virtudes según tus fines superiores. Has de aprender a comprender lo perspectivista en cada valoración.¹⁷⁵

¹⁷⁵ N(2, 20) “Du solltest Herr über dich werden, Herr auch über die eigenen Tugenden. Früher waren sie deine Herren; aber sie dürfen nur deine Werkzeuge neben andren Werkzeugen sein. Du solltest Gewalt über dein Für und Wider bekommen und es verstehn lernen, sie aus- und wiedereinzuhängen, je nach deinem höheren Zwecke. Du solltest das Perspektivische in jeder Werthschätzung begreifen lernen”.

Para Nietzsche, la moral se vuelve más que una lucha entre lo bueno y lo malo. Mucho más antigua que esa distinción se encuentra la de noble y plebeyo e, incluso, la de fuerte y débil.¹⁷⁶ Ya desde entonces se va reflejando en Nietzsche esa idea de superioridad que otorga a aquel que se desarrolla al máximo de sus capacidades, para lo que antes hay que despertar a la segunda naturaleza y dedicarse por completo a ésta. Según Nietzsche, es noble el fuerte, el decidido, el que carece de miedo para practicar la venganza cuando se le ha hecho algo. Es noble aquel que sabe hacerse responsable de sí mismo y sabe protegerse y vengarse. Por otra parte, es plebeyo el bajo, porque no siente suficiente estima de sí mismo como para poder defenderse. Por ello aquel que es noble, que despierta de su primera naturaleza, debe tener cuidado de aquel que no, del débil. Pues éste puede, por momentos, utilizar sus debilidades para hacer mal. Para Nietzsche la moral de nuestra civilización se ha construido sobre la compasión. Por ello, arremete contra ésta. Para él, la compasión es el arma de los débiles. La fuerza de los débiles es poder provocar compasión en los fuertes. Con ello, el que sufre ha encontrado un medio para infligir dolor a los otros.

Sin embargo, un mundo sin compasión podría ser para muchos un mundo cruel en el que sólo habría espacio para los fuertes. Para Nietzsche la crueldad era el instante de verdad. Ella actuaba como fondo de las relaciones humanas. De hecho, en *Aurora*, Nietzsche describe cómo una “crueldad refinada” puede convertirse en una virtud reconocida. Esta concepción de la moral, en donde resalta la figura del más fuerte, del que se impone al débil no da espacio a la humildad ni a la compasión. Estas características se vuelven actitudes que asumen los débiles para poder defenderse de los fuertes. Pero nunca fueron una virtud en sí. Aquel que se siente débil y poco afortunado busca en su pobreza algo con lo cual poder acercarse al débil. Por ello Nietzsche arremete contra el cristianismo como fuente de donde

¹⁷⁶ Los primeros esbozos de la moral nietzscheana se pueden observar en *Humano, demasiado humano* (*Menschliches, Allzumenschliches*), *Aurora* (*Morgenröte*) y en *La genealogía de la moral* (*Zur Genealogie der Moral*). En este último nos habla sobre la historia no moral de la moral.

emana toda moralidad falsa. El cristianismo, para Nietzsche, no sólo le dio un falso poder a los débiles basado en la humildad del espíritu, sino que convirtió en pecado todo lo que provenía de él y de su naturaleza. En las religiones, sobre todo en el cristianismo, hay una disposición del individuo a sentirse pecador. Para los griegos, por el contrario, en la medida en que los dioses compartían con los hombres sus virtudes y vicios, cada uno podía sentirse exonerado. Los dioses reflejaban sus instintos. En *Humano, demasiado humano* Nietzsche nos habla de ese origen del sentimiento de pecado del cristianismo en aquello que antes podía ser considerado una virtud. Originariamente el cristianismo era la religión de personas que vivían oprimidas y en la miseria, que no eran nobles y por eso no pensaban noblemente acerca de sí. Era una religión de la escasa estima de sí. El cristianismo hundió a los hombres en el barro profundo en el que ya se hallaban estancados.¹⁷⁷

La razón principal para que Nietzsche arremetiera contra la religión, y en particular contra el cristianismo, era que veía en ésta el punto desde el cual se comenzó a condenar al noble. La postura asumida por el cristiano, era la naturaleza de la que antes nos decía que debíamos escapar, en la que habíamos crecido y en la que habitábamos hasta el momento en que descubríamos una segunda y nueva naturaleza. La moralidad en Nietzsche se construye, entonces, a partir de la obtención de la segunda naturaleza, ante la concepción dionisiaca del mundo. Sin embargo, ¿no era esta concepción aquella que habla de la supremacía de los instintos? Sí, y aun así era posible hablar de una cultura en la que fuera posible la convivencia entre los hombres incluso cuando cada uno de ellos perseguía su bienestar por medio de los instintos. Pero una convivencia condenada siempre a la competencia, la cual le resultaba a Nietzsche totalmente necesaria y agradable, pues una sociedad en constante competencia iba a repercutir en mejores ciudadanos. Una sociedad en la cual hay deseos por

¹⁷⁷ Una profunda e interesante discusión sobre el cristianismo ante la filosofía de Nietzsche se puede observar en: Stephen N. Williams, *The Shadow of the Antichrist: Nietzsche's Critique of Christianity*, Baker Academy, Estados Unidos, 2006, pp. 209 y sigs.

sobresalir e interés por ser fuerte y en la que ello implique una virtud, es una sociedad de seres humanos desarrollados al límite de sus capacidades, de artistas de la vida misma, una sociedad de superhombres. Sin embargo, un superhombre que, a la vez que busca satisfacer al máximo sus intereses e impulsos, es capaz de hacerse dueño y responsable de sus actos.

De esta idea de Nietzsche nace el superhombre. Nace del terrible descubrimiento de la segunda naturaleza, de la crueldad en la que se ven envueltos los nuevos valores de la moral y de la superación de los fuertes sobre los débiles. El superhombre es el final bello de lo terrible, aquello de lo que también nos habla el poeta Rilke y que veremos reflejado en los personajes de Mann. Ése es el verdadero santo, el verdadero genio, aquel que logra hacer de su vida lo que ama, que se entrega a la vida hasta encontrar sus límites en las puertas de la muerte. Pues, perseguir lo que se cree y se entiende que está bien, es según Nietzsche, ir en contra de la corriente, por lo que no será fácil alcanza esa posición por encima de todo lo demás.

El superhombre de Nietzsche se convierte en alguien que sólo responde a las reglas y valores que él mismo se impone. A él pertenece el desarrollo de aquellos impulsos y tendencias que por lo demás se califican de malos. En *La voluntad de poder* Nietzsche nos dice que “las cualidades específicas de la vida –la injusticia, la mentira, el saqueo- se dan con mayor grado en los grandes hombres”.¹⁷⁸

Para Nietzsche el superhombre es el estado mayor al que puede llegar el hombre. Antes, creó un escenario completo para explicar su procedencia. El superhombre es el hombre que se redescubre. Y una vez lo hace, no deja ya de intentar llegar a los límites de sus capacidades. Aquel que lo hace, que vive al límite de su “poder-ser”, llega a ser un superhombre.

¹⁷⁸ N(12,202) “Im großen Menschen sind die spezifischen Eigenschaften des Lebens, Unrecht, Lüge, Ausbeutung am größten”.

Estas ideas nietzscheanas parecieran comulgar perfectamente con la doctrina darwinista de la evolución. Evidentemente, Nietzsche toma de Darwin dos puntos muy importantes. Y en *Así habló Zaratustra* nos adelanta: “Habéis recorrido el camino del gusano al hombre, y en vosotros hay todavía mucho de gusano”.¹⁷⁹ Por una parte, asume de Darwin la doctrina de la evolución bajo la acepción especial de la teoría de la descendencia, y por otra, la idea de la lucha por la existencia como fuerza propulsora del desarrollo evolutivo.¹⁸⁰ Sin embargo, Nietzsche tiene claras diferencias con Darwin aun estando tan cerca de él. “Darwin olvidó el espíritu (¡eso es inglés!)”, nos dice.¹⁸¹ Para Nietzsche, el reino humano rompe con los procesos evolutivos a través de la conciencia, lo que significa que la evolución superior del hombre no puede pensarse ya según el modelo inconsciente de desarrollo que otorgue la naturaleza, sino como producto de la acción libre y de la creación libre. Un hombre superior no es aquel que la naturaleza haya dado dotes físicos superiores, sino aquel que ha desarrollado su naturaleza y su carácter creativo al máximo. Por eso Nietzsche rompe con Darwin, porque no puede esperar que la naturaleza comience a crear superhombres. Para él hay que poner manos a la obra. Nietzsche no quiere una sociedad de débiles o plebeyos, sino una sociedad de fuertes, de los que se atreven a desarrollarse al máximo, de aquellos que crean su propia naturaleza y son dueños de sus actos, de los que a la sociedad parecieran horribles porque predicen lo que está “mal”, una sociedad de superhombres, capaces de crear y atender a nuevos valores.

No obstante, tal pareciera que la sociedad, contrario a las doctrinas de Nietzsche, sólo cuenta con unos pocos superhombres. Por eso entiende que el hombre se encuentra a mitad del camino entre el animal y el superhombre. Sin embargo, ¿qué lugar ocupan, entonces, los débiles en la doctrina de Nietzsche? En *Así habló Zaratustra* nos va dando una idea de lo que

¹⁷⁹ N(4, 14) “Ihr habt den Weg vom Wurm zum Menschen gemacht, und Vieles ist in euch noch Wurm”.

¹⁸⁰ Cf. Charles Darwin, *The Origin of Species*, Random House, New York, 1979, cap. 4, 5 y 7.

¹⁸¹ N(6, 121) “Darwin hat den Geist vergessen (- das ist englisch!)”.

se propone cuando nos dice: “Son demasiados los que viven y se agarran demasiado tiempo a sus ramas. Habría de venir una tormenta que sacudiera del árbol todo cuanto está putrefacto y carcomido”.¹⁸²

La crueldad en la doctrina nietzscheana, aquella que observamos en las formulaciones de los nuevos valores no deja de estar presente a la hora de crear una nueva raza de superhombres. En sus últimos escritos, nos señala sin remordimientos ni reparos lo que se debe hacer con aquellos que no escapen de su condición animal, con los débiles. En *La genealogía de la moral* nos señala que “La humanidad como masa sacrificada al desarrollo de una única especie fuerte de hombre, eso sería progreso”¹⁸³. Es la nueva tragedia de Nietzsche, y una tragedia que, una vez más y tal como sucediera en la tragedia griega, sólo sirve para dejar ver lo mejor del ser humano. El sí a la vida tendrá que armarse con un cruel no a todo lo que la cercena y convierte en un ser con las características del animal doméstico.¹⁸⁴

De igual forma, en *Ecce Homo*, Nietzsche hace necesaria la aniquilación de los débiles para la formación del estado dionisiaco.

Anticipémonos un siglo con la mirada, supongamos el caso de que tenga éxito mi atentado contra dos milenios de antinaturalidad y denigración del hombre. Aquel nuevo partido de la vida, que toma en sus manos la mayor de todas las tareas, cultivar la humanidad de cara a un estadio superior, incluida la aniquilación sin contemplaciones de todo lo degenerado y parasitario, hará posible de nuevo aquel exceso de la vida en la tierra que constituirá el punto de partida para el crecimiento del estado dionisiaco.¹⁸⁵

¹⁸² N(4, 94) “Viel zu Viele leben und viel zu lange hängen sie an ihren Ästen. Möchte ein Sturm kommen, der all diess Faule und Wurmressne vom Baume schüttelt!”

¹⁸³ N(5, 315) “Die Menschheit als Masse dem Gedeihen einer einzelnen stärkeren Species Mensch geopfert – das wäre ein Fortschritt”.

¹⁸⁴ Cf. Safranski, *Nietzsche...*, *Op. Cit.*, p. 287.

¹⁸⁵ N(6, 312) “Werfen wir einen Blick ein Jahrhundert voraus, setzen wir den Fall, dass mein Attentat auf zwei Jahrtausende Widernatur und Menschenschändung gelingt. Jene neue Partei des Lebens, welche die grösste aller aufgaben, die Höherzüchtung der Menschheit in die Hände nimmt, eingerechnet die schonungslose Vernichtung

La única manera que encuentra Nietzsche para que se cree ese “exceso de vida” es si aquellos a los que llama “demasiados” son aniquilados o al menos se les impide la procreación. Esta aniquilación de los débiles, a los que luego llamará también “malogrados”, es parte de la visión dionisiaca del mundo, pues ya en la tragedia griega se podía ver la complacencia en el sacrificio y la aniquilación.

En el *Nacimiento de la tragedia*, nos asegura que la cultura se justifica por la gran obra y el gran hombre. En la cultura, “el fin está solamente en sus cúspides, en los grandes individuos, en los santos y los artistas”¹⁸⁶ Si esto es así, los grandes hombres provienen de la humanidad, por lo que se le da a ésta un papel de engendradora de grandes hombres. Sin embargo, si la masa resultara un obstáculo para ello, no cabría otra cosa que hacer sitio eliminando a aquellos que son un impedimento, o más bien, según Nietzsche, debe existir en el malogrado una iniciativa de entenderse como tal y sacrificarse voluntariamente.

Por otra parte, el superhombre de Nietzsche viene a ocupar el lugar que antes ocupaba Dios. Si este gran hombre es capaz de realizar todo lo que le es posible al hombre, entonces ya no hay necesidad de Dios. El superhombre es la razón de la muerte de Dios. Es un ser que no necesita de religión porque él mismo es su propia religión, es su propia búsqueda. Para Nietzsche, tal y como afirma en *Así habló Zaratustra*, Dios es una conjetura, y las suposiciones no pueden ir por encima de la voluntad creadora. Probablemente antes nos sentíamos capaces de crear un Dios, pero ahora podemos ser superhombres, y esto, para Nietzsche, es mayor que cualquier conjetura o probabilidad. Ya no hay que admirar a Dios, si la verdadera meta del hombre es llegar a ser superhombre.

alles Entartenden und Parasitischen, wird jenes Zuviel von Leben auf Erden wieder möglich machen, aus dem auch der dionysische Zustand wieder erwachsen muss”.

¹⁸⁶ N(7, 354) “...in den großen „Einzelnen“, den Heiligen und den Künstlern liegt das Ziel”.

Esta idea del superhombre de Nietzsche, no la vemos completada si, al igual que toda sus teorías, no la conectamos con todos los puntos de su doctrina. Así, con la idea del superhombre podemos entender perfectamente la idea del eterno retorno de las cosas. Hay, en *Así habló Zaratustra*, una escena en la que un joven pastor se retuerce con cara desfigurada porque una serpiente negra cuelga de su boca. De ahí que Zaratustra le invite a superar el asco y la angustia que esto le ocasiona y a morder la cabeza de la serpiente. El pastor hace lo que Zaratustra le dice y con ello comienza su carrera hacia el superhombre. Nos dice Nietzsche, “ya no era pastor ni hombre, era un transfigurado, un iluminado que reía”.¹⁸⁷ El superhombre es el hombre que ha madurado para poder entender y soportar lo monstruoso de esta doctrina, que, incluso, se la incorpora. En la escena del pastor, la serpiente es precisamente la teoría del tiempo que gira circularmente y morderle la cabeza es vencer el miedo, el asco y la angustia de la doctrina.¹⁸⁸ Hay algo de lo que el superhombre de Nietzsche no escapa y es el tiempo, del tiempo que gira en sí mismo y se repite sin cesar.

Esta idea no es nueva para Nietzsche, mucho se había escrito al respecto y ya había leído sobre ello en sus lecturas de juventud. La concepción del tiempo que se repite puede verse, anteriormente, en tradiciones filosóficas y religiosas como los mitos indios, los presocráticos y pitagóricos, entre otros. También en Schopenhauer, podía Nietzsche encontrar algún indicio de esta teoría, pues éste afirmaba que el núcleo de la voluntad es imperecedero, toma cuerpo de múltiples maneras en el mundo de los fenómenos y, de esta forma, retorna.

Sin embargo, Nietzsche se encargará de elaborarla un poco más. Para él la cantidad de fuerza del universo como materia o energía es limitada, y el tiempo, en cambio, es infinito.

¹⁸⁷ N(4, 202) “Nicht mehr Hirt, nicht mehr Mensch, - ein Verwandelter, ein Umleuchteter, welcher lachte”.

¹⁸⁸ Para una discusión e interpretación más detallada sobre los símbolos y las representaciones de *Así habló Zaratustra* ver: Laurence Lampert, *Nietzsche's Teaching: An Interpretation of 'Thus Spoke Zarathustra'*, Yale University Press, Nueva York, 1986.

Por esta razón en el tiempo infinito han sucedido ya, innumerables veces, todas las posibles ecuaciones de la materia y de la energía, y se seguirán repitiendo infinitamente. Sobre esto nos habla cuando nos dice:

El mundo de las fuerzas no alcanza ningún sosiego, pues, de otro modo, ya se habría alcanzado, y el reloj de la existencia estaría parado. Por tanto, el mundo de las fuerzas nunca consigue equilibrarse, nunca tiene un instante de quietud, su fuerza y su movimiento son iguales de grandes en todo tiempo. Cualquier estado que este mundo pueda conseguir tiene que haberlo alcanzado ya, y no sólo una vez, sino innumerables veces. Así pues, este instante estuvo ahí ya una vez y muchas veces, y retornará de igual modo, con las fuerzas distribuidas exactamente igual que ahora. Lo mismo hemos de decir del instante que dio a luz a ese instante, y del instante que es el hijo del actual. ¡Hombre!, tu vida entera se escurrirá una y otra vez. Se intercalará un gran minuto hasta que vuelvan a juntarse todas las condiciones que han sido el punto de partida de tu devenir en el movimiento circular del mundo.”¹⁸⁹

Tal pareciera que Nietzsche intenta mostrar la teoría del eterno retorno como algo que simplemente está ahí, como un cálculo matemático, y que es indudable. Nos ofrece el retornar de las cosas de manera que resulta él más convencido que nadie de que indudablemente ocurre así en el mundo. El biógrafo Rüdiger Safranski lo explica de la siguiente manera en *Nietzsche: Biografía de su pensamiento*:

Lo más probable es que en Nietzsche sucediera lo siguiente: una idea que antes era conocida para él como fantasía religiosa e intuición del pensamiento se le presenta con la autoridad de una ciencia estricta. En la primavera de 1881, Nietzsche había leído las *Aportaciones a la dinámica del cielo*, de Julius Robert Mayer, y luego escribió con entusiasmo a Peter Gast, que le había recomendado esta obra: ‘En tales

¹⁸⁹ N(9, 498) “Die Welt der Kräfte erleidet keine Verminderung: denn sonst wäre sie in der unendlichen Zeit schwach geworden und zu Grunde gegangen. Die Welt der Kräfte erleidet keinen Stillstand: denn sonst wäre er erreicht worden, und die Uhr des Daseins stünde still. Die Welt der Kräfte kommt also nie in ein Gleichgewicht, sie hat nie einen Augenblick der Ruhe, ihre Kraft und ihre Bewegung sind gleich groß für jede Zeit. Welchen Zustand diese Welt auch nur erreichen kann, sie muß ihn erreicht haben und nicht einmal, sondern unzählige Male. So diesen Augenblick: er war schon einmal da und viele Male und wird eben so steht es mit dem Augenblick, der diesen gebirgt und mit dem, welcher das Kind des jetzigen ist. Mensch! Dein ganzes Leben wird wie eine Sanduhr immer wieder umgedreht werden und immer wieder auslaufen – eine große Minute Zeit dazwischen, bis alle Bedingungen, aus denen du geworden bist, im Kreislaufe der Welt, wieder zusammenkommen”.

libros grandiosos, sencillos y alegres, como el de Mayer, puede escucharse la armonía de las esferas, una música que está preparada solamente para el hombre científico'. El médico Robert Julius Mayer [...] perfeccionó el principio de la conservación de la sustancia material mediante la hipótesis de la conservación de la energía. La fuerza elemental del universo, decía, sólo es mutable en lo relativo a la cualidad; la cantidad, en cambio, permanece siempre igual. El cambio es solamente una transformación de los estados de energía, por ejemplo, de la energía en materia y del calor en movimiento.¹⁹⁰

Nietzsche se siente motivado por semejantes señalamientos de Mayer y ve en sus doctrinas la manera de explicar científicamente sus ideas, pues la ley de la conservación de la energía puede dar sustento a su idea del eterno retorno de las cosas. Para Nietzsche el tiempo se convierte en algo eterno a lo cual la materia no puede seguirle el paso. Ésta (la materia), por sus propiedades limitadas, estaba destinada a terminar y a volver a comenzar. Así seguiría siendo cíclicamente, pues estaba condenada a ello. Todo lo relacionado con el mundo material estaba destinado a la repetición.

Sin embargo, ¿de qué manera incorpora Nietzsche esta idea al resto de su doctrina? ¿Cómo se puede hacer visible y evidente este eterno retornar del entorno? En primer lugar, Nietzsche lleva el eterno retorno al campo de las vivencias haciéndolo inaccesible a la conciencia. No cabe duda de que sería espantoso si la conciencia recordara las repeticiones infinitas, si con el tiempo no sólo permaneciera y se repitiera lo mismo sino que supiésemos que es lo mismo. No obstante, si para la conciencia cada comienzo es algo nuevo, y no tiene en sí la capacidad de recordar las repeticiones anteriores, aunque sí pueda planteárselo, entonces para ella el comienzo siempre será nuevo y sin repeticiones. No obstante, sí debemos entender que hay un continuo repetirse de las cosas, aunque pensar en ello no sea un ejercicio constante. Pues por esta razón, de que conocemos que las cosas se repiten, es que debemos vivir cada instante al máximo de nuestras posibilidades, de manera que cada uno de

¹⁹⁰ Safranski, *Nietzsche...*, *Op. Cit.*, p. 245.

ellos pueda repetirse sin que nos horricemos. Hay que vivir como si cada instante fuese eterno, pues éste retorna todo el tiempo.

Con esta idea, el instante cobra un papel primordial en la filosofía de Nietzsche, pues vivimos en el instante y para el instante. Es decir, el tiempo está en constante fluidez, en un presente constante que no se detiene nunca, por lo que el ser humano vive siempre en ese instante presente. Sin embargo, siendo conscientes de que se repetirá, vivimos para él, lo vivimos al máximo, para que al repetirse también se repita al máximo. De esta forma, da explicación a los superhombres, a esos grandes hombres que ha dado la historia de la humanidad. Todos estos grandes hombres, como Napoleón, o Goethe e, incluso, Sócrates, fueron hombres que habiendo aceptado su realidad decidieron vivir el instante al máximo de sus capacidades, se hicieron superhombres. Con su conducta lograron que, luego de ellos, aparezcan otros grandes hombres debido al eterno retornar de las cosas y del tiempo.

Esta explicación que nos proporciona Nietzsche va de la mano con el resto de sus doctrinas. Todas y cada una de ellas nos conducen hacia un mismo punto. Aquel que redescubre su verdadera naturaleza se hace consciente del eterno retorno de las cosas y lo acoge, por lo que no puede hacer otra cosa que vivir al máximo, que danzar al ritmo de la vida, que buscar el verdadero sentido de las cosas en su propia realización, en llegar a ser un superhombre. El verdadero superhombre de Nietzsche es un enfermo de vida que no hace otra cosa que padecer de su enfermedad. Sin embargo, un enfermo que, habiendo aceptado su realidad, la persigue hasta el máximo de sus posibilidades. Con ello acepta cualquiera que sea su destino, pues simplemente se entrega a su enfermedad y le resta importancia al resto de los individuos a los que pueda resultarles extraño su comportamiento.

Seres que dediquen su vida a aquello que aman son seres llenos de realidad. Es precisamente eso lo que quiere lograr Nietzsche. Su filosofía no tiene nada que ver con

aquellos que se dedican a ser seguidores, a aceptar las cosas tal y como se les presentan.

Aquel que se atreve incluso a morir por lo que ama es el verdadero superhombre, un genio, un verdadero santo, un artista de la vida, aquel que hace de su propia vida una obra de arte, aun cuando esa misma vida le conduzca a la muerte.

El 3 de enero de 1889 deja Nietzsche su vivienda. En la plaza Carlo Alberto observa cómo un cochero pega a su caballo. Llorando se arroja Nietzsche al cuello del animal, con ánimo de protegerlo. Sobrecogido por la compasión, se derrumba. Pocos días después Franz Overbeck busca a su amigo mentalmente trastornado. Nietzsche vegetó todavía durante diez años.¹⁹¹

El propio Nietzsche, con su vida, había sido absorbido, se había llenado de demasiada realidad. Había penetrado tan profundamente en el misterio del ser que perdió por ello el entendimiento. Se lanzó al abismo, descubrió la verdadera naturaleza del mundo y se perdió por el camino en que se cruzan lo bello y lo monstruoso, el lado dionisiaco de la vida.

¹⁹¹ Safranski, *Nietzsche...*, *Op. Cit.*, p. 341.

5. El artista de Mann

“For he who lives more lives than one
More deaths than one must die”¹⁹²

Oscar Wilde

Trabajaba no como quien lo hace para vivir, sino como alguien que no quiere nada más que trabajar, porque no se valora como ser viviente; únicamente deseaba ser un creador, y por eso su aspecto era gris y poco atractivo, como el de un actor sin maquillar, que no es nada mientras no representa un papel. Trabajaba en silencio, aislado, invisible y lleno de desprecio hacia aquellos astros menores que toman el talento como un simple adorno, aquellos artistas ricos o pobres, de aspecto salvaje y desharrapado o lujoso, con su corbata extravagante, preocupados tan sólo por vivir felices, amables y a la manera propia de un artista, ignorando que las obras geniales sólo pueden crearse bajo el influjo de una vida difícil y que quien vive no trabaja y es preciso estar muerto para ser un auténtico creador.¹⁹³

Para Thomas Mann, el artista es también un enfermo. En él la exigencia de intensidad es más fuerte que el afán por la conservación. Por eso sus obras son un recurrente relato de la vida del artista moderno, de su padecer y estar en el mundo que le rodea, de su aceptación como artista de llevar dicha vida. La vida de Thomas Mann fue también una constante búsqueda de definición entre lo burgués y lo artístico, entre el arte y la vida, entre el yo y los otros, entre sus ideas y lo establecido. De hecho, su obra Tonio Kröger es probablemente, junto con *Doktor Faustus*, la obra más autobiográfica de todas y muestra precisamente cómo se desarrolló Mann en la etapa de su niñez y juventud. Las propias interrogantes de Mann son las interrogantes de sus personajes. Sus inquietudes, o sea, las inquietudes de un artista escritor son aquellas que también aquejan a Tonio Kröger, a Spinell, el personaje en *Tristán*, a Gustav Aschenbach en *Muerte en Venecia* y, más adelante, a Adrian Leverkühn en *Doktor*

¹⁹² “Aquel que vive más de una vida, más de una muerte debe morir”

¹⁹³ Thomas Mann, *Señor y perro, Tonio Kröger, Tristán*, Editorial Barcelona, 1994, pp. 143-144.

Faustus. Arte y vida se enfrentan entre sí, porque la afirmación de una es la negación de la otra. Aquel que vive una vida dedicada al arte no deja espacio para las cosas del mundo, para las cosas de los normales. Por eso el artista de Mann es aquel que afirma esa naturaleza de ser artista, se lanza a ese abismo de posibilidades, pero que una vez se decide por ello se siente ser otra cosa, se enajena del resto porque no les reconoce como ellos tampoco le reconocen a él. Lo único que le queda es la obra, el producto de lo vivido, pero los orígenes de ésta no pueden ser conocidos porque no serían nunca entendidos. De esta forma, el artista de Mann es una especie de embellecedor de la verdad, pero la verdad sólo la guarda para sí mismo, pues la verdad del abismo aterroriza a los otros. El artista está llamado a ser un eterno sospechoso, pues los demás siempre dudan de aquello que no conocen ni entienden. En palabras de Eugenio Trías, en la obra de Thomas Mann: “El artista, en efecto, acusa en sus entrañas la mácula de un espíritu desmesurado. Se siente poseído por un exagerado espíritu crítico respecto a sí mismo y a sus hondas capacidades de fascinación”.¹⁹⁴ La búsqueda de la perfección y la belleza se da por los caminos de lo desmesurado. Sin embargo, lo desmesurado y la sociedad siempre estarán encontrados el uno con el otro. Por eso, los personajes de Mann, cargan siempre con una consciencia dividida entre lo que se quiere y lo que se debe y al optar por la segunda; en el caso de Tonio, el arte sobre la burguesía; en Spinell, el arte sobre la sociedad; y en el caso de Aschenbach, el arte sobre la enfermedad que le causó finalmente la muerte; se encuentra atrapado en un mar de oposiciones que se agravan por tratarse de seres totalmente enajenados. De hecho, una enajenación que al final termina quitando de ellos la capacidad de desenvolverse en su entorno. El artista de Mann odia su entorno porque ello nada tiene que ver con su interior y los únicos momentos posibles son aquellos estados de arrobamiento causados por un encuentro con la belleza. Es lo que podemos observar en los tres personajes que analizaremos de forma detallada a continuación.

¹⁹⁴ Eugenio Trías, *Conocer Thomas Mann y su obra*, Editorial Dopesa, Barcelona, 1978.

Tonio Kröger vive para los momentos en que observa a sus dos amores Hans Hansen y Ingeborg Holm; Spinell cae de rodillas cuando termina de escuchar a Gabriela Eckhof al piano interpretando *Tristán*; y Aschenbach muere extasiado de belleza, pero imposibilitado de poder al menos tocar al joven y hermoso Tadzio.

Por eso los personajes de Mann son enfermos. Pero son enfermos de la verdadera vida, aquella que condena a la muerte y a la enfermedad porque lo da todo y lo quita todo. Porque obliga a quien la vive a perseguir lo que desea a través de los excesos aunque esto le cueste la muerte. En el caso del arte, nada anhela más el arte que la belleza y el artista enfermo de belleza se ve transformado cuando la percibe. Pues nada puede desear más que hacer una obra que también sea totalmente bella.

Los tres personajes de Mann que veremos a continuación padecen de la condición de ser artistas. Estas tres obras, que pertenecen a las primeras obras escritas por Mann, muestran y definen la figura del artista en su lucha contra la vida. A ellas se les une *Doktor Faustus* que, aunque será discutida en un trabajo posterior a este, es una vuelta, por parte de Mann, a las influencias nietzscheanas y schopenhauerianas de las que padecen estos tres personajes principales.

5.1 *Tonio Kröger*: el artista y lo burgués

La obra *Tonio Kröger* de Thomas Mann, una de sus primeras obras, trata la figura del artista utilizándola como eje central de la misma. En ella, el protagonista, del mismo nombre que lleva la novela, es un poeta que reflexiona sobre su condición de artista literario. En efecto, la obra trata sobre dos viajes: el primero es el viaje que hace el poeta hacia sus ciudades y lugares de origen, aquellos que le recuerdan su infancia de origen burgués; el

segundo, es el viaje que realiza en su interior, la vuelta hacia sí mismo, hacia el reencontrarse con su naturaleza. Tonio Kröger, fue un chico que creció en el seno de una familia muy acomodada. Su padre y su madre representaban la contradicción que se presentaría en su propia vida. Su padre era un conocido cónsul de familia acomodada, muy educado y de comportamiento correcto, mientras que su madre era de orígenes brasileños que dedicaba sus días al arte y la música. Mann nos presenta, al comienzo de la obra, a un Tonio que se siente distinto del resto de los niños, un Tonio que gusta de las cosas que no gustan a los demás niños, que ama como no aman los demás niños. Tonio Kröger escribe poesías, mientras los demás leen libros de equitación con ilustraciones.

Otras veces pensaba: ¿Por qué soy tan extraño, tan diferente a todos, por qué me peleo con los profesores y me alejo cada día más de los muchachos de la escuela? [...] Ellos no encuentran grotescos a los profesores ni escriben versos; sólo piensan en los asuntos en que precisamente debe pensarse y que es lícito mencionar en voz alta. ¡Seguramente se consideran personas de bien, de acuerdo con todo y con todos! Supongo que es una sensación muy agradable... Pero, ¿qué me pasa a mí y a qué me va a conducir todo esto?¹⁹⁵

Tonio no era igual al resto de los niños, dentro de sí había un individuo que buscaba algo más en la vida que las clases del colegio que impartían sus “aburridos” profesores y los temas de conversación de los que hablaban sus compañeros. Esta condición le hizo amar de la manera en que amó, profundamente, como aman aquellos que aman con razón. Tonio tuvo dos amores durante su adolescencia: el primero Hans Hansen, un chico hermoso y de familia acomodada de comerciantes que, al parecer, fue su mejor amigo; el segundo, Ingeborg Holm,

¹⁹⁵ (TM, 303) “Nicht selten dachte er auch: Warum bin ich doch so sonderlich und in Widerstreit mit allem, zerfallen mit den Lehrern und fremd unter den anderen Jungen? Siehe sie an, die guten Schüler und die von solider Mittelmäßigkeit. Sie finden die Lehrer nicht komisch, sie machen keine Verse und denken nur Dinge, die man bedenkt und die man laut aussprechen kann. Wie ordentlich und einverstanden mit allem und jedermann sie sich fühlen müssen! Das muß gut sein... Was aber ist mit mir, und wie wird dies alles ablaufen?” (Todas las citas de los relatos de Mann serán tomadas de la misma edición de *Die Erzählungen*, y serán identificadas por TM y el número de la página. Ver bibliografía para detalles de la edición.)

una escultural joven cuya belleza no dejaba de impresionar a Tonio cada vez que la veía bailar.

Tonio Kröger quería mucho a Hans, tanto que sentía cierto dolor en su interior cuando éste hablaba con otros amigos. Sin embargo, Hans pertenecía al mundo de los normales, de aquellos que no escriben poesías sino que leen libros con ilustraciones. Por eso el amor que sentía hacia él nunca le fue correspondido de la misma forma, nunca llegó a desarrollarse de la misma manera hacia su persona. “Aquel cuyo amor es más intenso se halla siempre en situación de inferioridad, por lo que necesariamente sufre más”.¹⁹⁶ Tonio padecía de la condición de ser distinto, tenía mala fama por poseer un cuaderno en donde escribía poesías, condición alabada por su madre, pero despreciada por sus compañeros y profesores. Sus gustos y formas eran distintos, incluso de aquellos a los que amaba.

- Es preciso que lo leas, Hans; se trata del Don Carlos, de Schiller... Si quieres, te lo presto.
- ¡Oh, no! –dijo Hans Hansen–, ¿para qué, Tonio? Si no me interesa. Prefiero mis libros sobre caballos, ¿sabes? Hay en ellos unas ilustraciones magníficas, te lo aseguro. El día que vengas a casa te los enseñaré.¹⁹⁷

Más adelante en el relato, se nos señala sobre Tonio que: “Sí, todo en él tenía algo de particular y de raro quisiéralo o no, y se hallaba sólo y excluido en el mundo de las gentes normales (...)”¹⁹⁸ Desde niño Tonio fue un señalado, un individuo llamado a pensar diferente, a actuar diferente, a dedicar su vida a la escritura. Sin embargo, su amor por el arte, en particular la literatura, contrastaba con la vida de burgués que le rodeaba y en la que se

¹⁹⁶ (TM, 301) “Wer am meisten liebt, ist der Unterlegene und muß leiden.”

¹⁹⁷ (TM, 305) “Du mußt es lesen, Hans, es ist nämlich *Don Carlos* von Schiller... Ich leihe es dir wenn du willst...” “Ach keine- sagte Hans Hansen- das laß nur, Tonio, das paßt nicht für mich. Ich bleibe bei meinen Pferdebüchern, weißt du. Famose Abbildungen sind darin, sage ich dir. Wenn du mal bei mir bist, zeige ich sie dir.”

¹⁹⁸ (TM, 307) “Ja, es war in allen Stücken etwas Besonderes mit ihm, ob er wollte oder nicht, und er war allein und ausgeschlossen von den Ordentlichen und Gewöhnlichen.”

había criado, de la misma manera que chocaban los intereses de sus padres. Cada uno de ellos era un representante de lo que ocurría en el interior de su hijo.

De igual manera ocurrió con su otro gran amor, la rubia Ingeborg Holm, hija del doctor Holm y quien también provenía de una familia acomodada. Tonio quedó enamorado de Inge, sobre todo en las clases de baile en las que no podía hacer otra cosa que quedar en ridículo frente a ella. Este amor, al igual que su amor por Hans, fue un amor imposible. Eran objetos que pertenecían a otra categoría, a otro mundo al cual él no pertenecía porque no se sentía parte.

De esta manera, nos presenta Mann un tema recurrente en la filosofía alemana, las oposiciones.¹⁹⁹ La oposición define los diferentes contrastes que encontramos en la obra: por una parte, encontramos al artista solitario, diferente e incomprendido, mientras que por otro se encuentra el mundo de la espontaneidad, de la sencillez y la ingenuidad. Frente a Tonio Kröger, Hans Hansen e Ingeborg Holm, seres corrientes y naturales. Estas oposiciones las podemos observar durante toda la obra en diferentes motivos: el padre y la madre, el baile y el amor, los distintos viajes a Italia y Krongorg, etc. Es característico de la obra Mann encontrar este tipo de contrastes u oposiciones, pues también en los *Buddenbrooks* podemos observar la oposición de arte y el espíritu ante la vida aburguesada y tradicional.²⁰⁰ Mann coloca al artista al borde de un abismo en el que lucha contra la vida para alcanzar el arte.

Esta oposición se ve acentuada en la adultez de Tonio, cuando luego de la muerte de su padre, su familia se fue desintegrando y se dedicó por completo a su vida como escritor. Sin embargo, aquella lucha interior, las oposiciones con las que vivía continuamente seguían amenazando su quehacer humanístico.

¹⁹⁹ Se puede observar en las filosofías de Fichte y Schelling, aunque es Hegel quien desarrolla más el tema llevándolo a la dialéctica, luego se puede ver en la voluntad de Schopenhauer (arte y voluntad) y en las teorías de Nietzsche (primera y segunda naturaleza, apolíneo y dionisiaco) de donde pasa a Mann.

²⁰⁰ También la veremos más adelante en *Tristán* en donde el personaje Spinell despreciaba y dejaba de lado la vida.

Vivía en grandes metrópolis y en el Sur, donde esperaba que el sol hiciera madurar abundantemente su arte; y era acaso la sangre de su madre la que le llevó allí. Pero como su corazón estaba muerto y desprovisto de todo amor, se dejó llevar por las tentaciones de la carne, se lanzó al mundo del placer y la calurosa culpa y sufrió lo indecible. Tal vez fuera la herencia de su padre, de aquel caballero alto, meditabundo y esmeradamente vestido, con la sempiterna flor silvestre en el ojal, lo que le hacía sufrir en estos mundos, que a veces despertaban en él un recuerdo borroso y melancólico de un placer del alma que antaño fuera suyo y que ahora no encontraba en ninguno de estos placeres.²⁰¹

Más adelante, mantiene una conversación con su amiga y artista Lisaveta Ivánovna en la que se discute abiertamente sobre esta antinomia, la función del arte y el lugar que ocupaba ante la vida. Desde el inicio de la conversación Tonio le comenta a Lisaveta:

Es muy extraño. Si te domina una idea, entonces la vuelves a encontrar donde vayas, y hasta la hueles en el aire. Fijador y aroma de la primavera, ¿no es verdad? Arte y... ¿qué más? No diga usted ‘naturaleza’, Lisaveta, pues ‘naturaleza’ no es concepto definido”²⁰².

Ya desde el comienzo de la conversación se nos presenta el conflicto entre hombre y artista.

Varios puntos de esta conversación nos ocupan, en donde Mann juega con la idea del artista como ser distinto al hombre. Nos muestra la incapacidad del artista de pertenecer al mundo de los hombres y la lucha de éste ante la indecisión de a cuál de ellos entregarse.

Mann utiliza la ironía para presentarnos los contrastes y las luchas internas del artista

²⁰¹ (TM, 319) “Er lebte in großen Städten und im Süden, von dessen Sonne er sich ein üppigeres Reifen seiner Kunst versprach; und vielleicht war es das Blut seiner Mutter, welches ihn dorthin zog. Aber da sein Herz tot und ohne Liebe war, so geriet er in Abenteuer des Fleisches, stieg tief hinab in Wollust und heiße Schuld und litt unsäglich dabei. Vielleicht war es das Erbteil seines Vaters in ihm, des langen, sinnenden, reinlich gekleideten Mannes mit der Feldblume im Knopfloch, das ihn dort unten so leiden machte und manchmal eine schwache, sehnstüchtige Erinnerung in ihm sich regen ließ an eine Lust der Seele, die einstmals sein eigen gewesen war, und die er in allen Lügen nicht Wiederfand.”

²⁰² (TM, 323) “Seltsam ist es. Beherrscht dich ein Gedanke, so findest du ihn überall ausgedrückt, du riechst ihn sogar im Winde. Fixativ und Frühlingsarom, nicht wahr? Kunst und – ja, was ist das andere? Sagen Sie nicht ‘Natur’, Lisaweta, ‘Natur’ ist nicht erschöpfend.”

moderno. De esta forma, Tonio señala sobre su condición de artista frente a la vida, en un pasaje hermoso de la novela:

La literatura es todo menos oficio; es una maldición, para que lo sepa. ¿Cuándo comienza a notarse esa maldición? Pronto, terriblemente pronto. En una época en que aún tendría que vivir uno en paz y concordia con Dios y con los hombres. Empieza uno a sentirse marcado por un misterioso antagonismo frente a los demás, las personas normales y correctas; luego se acentúa el abismo de ironía, falta de fe,, oposición, saber y sentimientos entre uno mismo y los demás; al final, uno se queda solo y, a partir de entonces, ya no puede haber comunicación.²⁰³

Tonio Kröger había sentido esa maldición desde su niñez. Cuando escribía poesías en sus cuadernos y por ello sus profesores y compañeros le miraban con desconfianza. Con Tonio, el artista pierde la fe en el hombre corriente, precisamente porque ha perdido la fe en las instituciones sociales que éste funda y por las que vive. El artista se siente maldito por su profesión de artista, se siente señalado y termina colocado hostilmente frente a la humanidad, en una soledad total.²⁰⁴ Esta posición frente a la sociedad en la que vive obliga al artista, tal y como defiende Tonio en su conversación con Lisaveta, a prestar más atención a cómo se dice una cosa que a lo que se dice. De ahí que Tonio mencione que el arte, en lugar de sentimentalismos, requiere elegancia y ligereza. La estética se enfrenta al contenido.

La conversación nos deja el sabor amargo de una pregunta que parece no tener respuesta: ¿es Tonio Kröger un artista arrepentido de su condición de burgués o un burgués arrepentido de su condición de artista? A Lisaveta le dice que “Al fin y al cabo, no hay

²⁰³ (TM, 327) “Die Literatur ist überhaupt kein Beruf, sondern ein Fluch, - damit Sie’s wisswn. Wann beginnt er fühlbar zu werden, dieser Flucht? Früh, schrecklich früh. Zu einer Zeit, da man billig noch in Frieden und Eintracht mit Gott und der Welt leben sollte. Sie fangen an, sich gezeichnet, sich in einem rätselhaften Gesensatz su den anderen, den Gewöhnlichen, den Ordentlichen zu fühlen, der Abgrund von Ironie, Unglaube, Opposition, Erkenntnis, Gefühl, de Sie von den Menschen trennt, klafft tiefer und tiefer, Sie sind einsam, und fortan gibt es keine Verständigung mehr.”

²⁰⁴ Esta visión del artista se ve mitificada en el siglo XIX por los poetas malditos, principalmente en figuras como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine y, eventualmente, en Oscar Wilde.

espectáculo más lamentable que el de la vida, cuando ésta intenta producir algo artístico.”²⁰⁵

Por otra parte, para Lisaveta, la ambigüedad de Tonio se presenta muy clara. Tonio tambalea ante su condición de artista porque en el fondo no sólo es artista sino un artista burgués.

- ¿Ha llegado al punto final, Tonio Kröger?
- No, pero no voy a decir nada más.
- Es que ya es suficiente... ¿Espera usted respuesta?
- ¿Tiene usted alguna que darme?
- Creo que sí... Lo he escuchado con toda atención, Tonio, desde el principio hasta el final, y quiero darle la respuesta que encaja con todo cuanto me ha expuesto esta tarde, y que es la solución al problema que tanto le preocupa. Pues bien... La solución es que usted, sentado como está ahí, es, sencillamente, un burgués.²⁰⁶

Esta contestación que da Lisaveta a Tonio es fría y arrolladora, pero destapa el interior de Tonio, del artista que tiene en su interior una lucha, que se posiciona frente a la vida para hacerle frente, pues al fin y al cabo, el arte es distinto, es una línea paralela a la vida, por lo que se tiene que renunciar a ésta para entregarse a aquella. Después de la contestación de Lisaveta Tonio se encuentra liquidado. Se posiciona nuevamente, pero de forma consciente, en donde antes estaba, en la oposición entre arte y vida, ante la indecisión de escoger el mundo del arte, los excesos y los sentimientos o el mundo de los normales, la moral y lo tradicional.

De ahí que decida comenzar un viaje, un viaje, como hablamos al principio, que lo llevaría a diferentes lugares de su infancia, a otro reencontrarse consigo mismo. En dicho viaje, luego de reconocer que ya no pertenecía al mundo en el que alguna vez vivió, le ocurrieron dos incidentes que reflejarían y acentuarían aún más su condición de artista. La

²⁰⁵ (TM, 334) “Denn schließlich, - welcher Anblick wäre kläglich als der des Lebens, wenn es sich in der Kunst versucht?”

²⁰⁶ (TM, 336) -“Sind Sie nun Fertig, Tonio Kröger.” -“ Nein, Aber ich sage nichts mehr.” – “Und es genügt auch. Erwarten Sie eine Antwort?” - “Haben sie eine?” - “Ich dachte doch. Ich habe Ihnen gut zugehört, Tonio, von Anfang bis zu Ende, und ich will Ihnen die Antwortgeben, die auf alles paßt, was Sie heute nachmittag gesagt haben, und die die Lösung ist für das Problem, das Sie so sehr beunruhigt hat. Num also! Die Lösung ist die, daß Sie, wie sie da sitzen, ganz einfach ein Bürger sind.”

condición de maldito del artista, de la que habláramos anteriormente y a la que el mismo Tonio se refería como propia de aquel que se dedica a dicho oficio, se ve acentuada en una escena en la que, habiendo visitado su ciudad natal, y ya de regreso en el hotel, la policía le interroga por sospechoso. Con esta escena, Mann agudiza la separación del artista ante la vida, ante el hombre común. Por su condición de enajenado, el artista se convierte en sospechoso, en alguien que pretende fijarse una moral y unas reglas propias. El artista esconde en sí un germen de anormalidad, de enfermedad y de inmoralidad que lo sitúan cerca de lo delictivo. Ante los ojos de los demás Tonio ya no pertenecía al mundo de los burgueses, a la casta de los Kröger, sino que volvía a ser un escritor de poemas que resultaba sospechoso, tal y como había ocurrido en su niñez.

En otro incidente que ocurre en sus viajes, Tonio se encontraba refugiado en su hotel, nuevamente, totalmente enajenado, cuando se entera de que un grupo de personas celebrarían allí un baile. Poca no fue su sorpresa cuando vio entre los invitados a Hans Hansen y a Ingeborg Holm, sus amores imposibles durante los años de juventud.

Con esta parte del relato, Mann continúa utilizando su ironía para colocar al artista en su recurrente encrucijada. Sin embargo, la esperanza del lector se ve opacada por la imposibilidad de Tonio de acercarse y presentarse ante sus antiguos conocidos. Tonio permanece detrás de una puerta de cristal, alejado de ese otro mundo que odia y adora, ese mundo que está ahí y le rosa, pero el cual le resulta imposible. Y si por una parte reconoce el valor que han tenido Hans e Ingeborg para su obra, también tiene que reconocer que nunca podrá ser como ellos, que siempre tendrá que envidiarlos a la distancia. Tonio se da cuenta de que tiene que apartarse de lo que quiere, de que sólo puede contemplarlo a través de la puerta de cristal. Por ello se retira a su habitación, habiendo anhelado tanto algo, hasta el punto de darse por vencido a través de la envidia.

El amor que siente Tonio por Hans e Inge se identifica con su condición burguesa. Es lo mismo el crepúsculo que sentía ante su vida licenciosa o el desprecio por la vida rutinaria que el amor por los cabellos rubios y los ojos azules. La visión de ambos elementos, que ahora se reafirma con el amor a la vida, produce no ya el burgués descarriado, sino el artista con la conciencia sucia, que reconoce que el malestar ante su propia condición es un mal necesario para su ser, el artista que acepta que el burgués encuentre algo equívoco y dudoso en el arte, pero que no se puede unir a ellos porque su visión está en el medio, entre el mundo de la vida y los representantes del espíritu sin estar a gusto en ninguno de los dos. Pues su arte es fundamentalmente arte de la nostalgia, de la nostalgia por la vida corriente.²⁰⁷

Tonio no puede alcanzar aquello que desea porque en el deseo mismo se basa su creación artística. El artista se encuentra ante la dicotomía de sentirse distinto a lo corriente, pero a la misma vez es lo corriente el origen de su arte. Con Tonio, Mann coloca la figura del artista como mediadora de esos dos mundos. El artista es un señalado que señala, un incapacitado de amar precisamente porque se ama demasiado como diferente. Arte y vida, una oposición que mueve la creatividad de Tonio Kröger y que al final de la obra sigue siendo su calvario, y una oposición de la que tampoco el mismo Mann se libraría durante toda su vida. El amor que siente Tonio es imposible porque se enfrenta al arte. Es una especie de mortificación en la que causa placer aquello que a su vez hace daño. Por eso concluye Tonio en una carta a Lisaveta:

Estoy entre dos mundos; ninguno de ellos es mi hogar, y por eso todo me resulta un poco difícil. Vosotros, los artistas, me llamáis burgués, y los burgueses sienten la tentación de detenerme... No sé qué es lo que me ofende más. Los burgueses son tontos; pero vosotros, adoradores de la belleza, que me tildáis de flemático e incapaz de nostalgia, debéis tener en cuenta que existe una manera de ser artista tan profunda, tan congénita y fatal, que ninguna nostalgia le podría parecer más dulce y valiosa que

²⁰⁷ Esteban Tollinchi, *Las visiones de Thomas Mann*, editorial de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1973, pp. 75-76.

la de los placeres de la normalidad. [...] No me critique este amor, Lisaveta, porque es bueno y fecundo. Hay en él mucho de nostalgia y una melancólica envidia y un poco de desprecio y toda una dulce felicidad.²⁰⁸

5.2 *Tristán*: el artista y la sociedad

Esta dificultad en la toma de decisiones es una característica muy presente en los protagonistas de las novelas de Thomas Mann. Entre ellos, aquellos que dedican su vida al arte, suelen padecer de estas oposiciones de carácter ontológico aun más que aquellos que no son artistas. Este es el caso de Gabriela Eckhof²⁰⁹ y del escritor Detlev Spinell en la corta novela de Mann, *Tristán*. Esta novelita se desarrolla en el sanatorio Einfried, un lugar apartado del resto del mundo en donde los enfermos decidían descansar el tiempo que fuera necesario para obtener una mejoría en su estado de salud. La novela parece tomar lugar dentro de una burbuja, pues los personajes tienen poco o ningún contacto con el resto de la sociedad. Desde el comienzo, Mann crea una división entre el mundo de los normales y aquellos que pertenecen a este otro mundo paralelo. Sin embargo, las oposiciones y divisiones se dan incluso dentro del sanatorio. Sobre Spinell se nos dice que se pasa todo el día en su habitación “trabajando” en sus escritos.

El encargado del lugar es el doctor Leander, quien, sobre el escritor hace varios señalamientos interesantes. Cuando Gabriela Eckhof llega al sanatorio, que es traída por su

²⁰⁸ (TM, 373) “Ich stehe zwischen zwei Welten, bin in keiner daheim und habe es inflgedessen ein wenig schwer. Ihr Künstler nennt mich einen Bürger, und die Bürger sind versucht, mich zu verhaften... ich weiß nicht, was von beiden mich bitterer kränkt. Die Bürger sind dumm; ihr Anbeter der Schönheit aber, die ihr mich phlegmatisch und ohne Sehnsucht heißt, solltet bedenken, daß es ein Künstlertum gibt, so tief, so von Anbeginn und Schicksals wegwn, daß keine Sehnsucht ihm süßer und empfindenswerter erscheint als die nach den Wonnen der Gewöhnlichkeit. [...] Schelten Sie diese Liebe nicht, Lisaweta; sie ist gut und fruchtbar. Sehnsucht ist darin und schwermütiger Neid und ein klein Wenig Verachtung und eine ganze keusche Selgkeit.”

²⁰⁹ Nos referiremos a ella con su nombre de soltera, tal y como le llamaba el escritor Detlev Spinell y no por el nombre por el cual la conocían todos, como esposa del señor Klöterjahn, o sea, señora Klöterjahn.

esposo, debido a un aparente problema con la tráquea, ya Spinell estaba allí. Ella se interesa inmediatamente por el escritor, por lo que pregunta al doctor Leander por él.

- ¿Cómo se llama ese caballero? – preguntó-. ¿Spinelli? No he entendido bien su nombre.
- Spinell... no Spinelli, señora. No es italiano, no; simplemente es de Lemberg, si no me equivoco...
- ¿Qué dijo? Es escritor, ¿no? –preguntó el señor Kloterjahn.
- Bueno, no sé... Escribe...-respondió el doctor Leander-. Creo que ha publicado un libro, una especie de novela, pero en realidad no sé...²¹⁰

Con este gesto, el doctor Leander deja algo muy claro, su percepción por el artista era de carácter sospechoso. De igual forma le veían todos en el sanatorio, como un sujeto sospechoso, o sea, ocupación no sólo era poco importante, sino que era digna de sospechas. De hecho, es de notar que cada vez que se nos habla sobre el momento de creación de Spinell en la obra, se nos dice que está “trabajando”.

Con el *Tristán*, Mann nos traslada del interior del artista que observamos en Tonio Kröger a la relación que tiene este con el resto de la sociedad una vez ya está decidido a ser artista. Las oposiciones no dejan de estar presentes en el artista. Pues si con Tonio el artista no lograba escapar de la dicotomía de su definición personal entre el arte y la sociedad, ahora, esa misma oposición se mueve al exterior y nos muestra la manera en que el artista es observado desde el punto de vista de los normales.

Por su parte, a Spinell parece no importarle demasiado lo que se diga de él. Está demasiado sumergido en su trabajo, y lo aprecia tanto que siempre tenía consigo una copia de su novela.²¹¹ Su vida está dedicada a su trabajo y, luego de la llegada de Gabriela Eckhof al sanatorio, también se dedica a tener largas charlas con ésta. En una de las primeras

²¹⁰ (TM, 247) - “Wie heißt der Herr?, -fragte sie...-, Spinelli? Ich habe den Namen nicht verstanden.” -“Spinell... nicht Spinelli, gnädige Frau. Nein, er ist kein Italiener, sondern bloß aus Lemberg gebürtig, soviel ich weiß...” - “Was sagten Sie? Er ist Schriftsteller? Oder was?” - “Ja, ich weiß nicht, - er schreibt...- Er hat, glaube ich, ein Buch veröffentlicht, eine Art Roman, ich weiß wirklich nicht...”

²¹¹ De hecho, al final de la obra, en el momento en que el señor Kloterjahn entra en la habitación de Spinell, se nos muestra al segundo sentado en una silla leyendo su propia obra.

conversaciones que mantienen ambos protagonistas, Spinell hace una excelente descripción de los artistas, de la gente que como él se dedica a la creación y deja muy claro que ésa es su vocación, no hay aquí la indecisión que antes observamos en Tonio Kröger

- La conciencia, ¡señora...!, es muy seria la conciencia. Yo, y quienes son como yo, peleamos con ella toda la vida y tenemos que emplearnos a fondo para engañarla de vez en cuando y concederle pequeñas y astutas satisfacciones. Somos criaturas inútiles, yo y quienes son como yo y, prescindiendo de las pocas buenas horas de nuestra vida, cargamos con la conciencia de nuestra inutilidad hasta quedar heridos y enfermos. Odiamos lo útil porque sabemos que es vulgar y feo, y defendemos esta verdad como sólo se pueden defender las verdades absolutamente necesarias. Y, sin embargo, estamos tan corroídos por la mala conciencia, que ya no queda en nosotros ni un solo punto sano. A esto hay que sumar nuestra manera de ser, nuestra concepción del mundo, nuestro modo de trabajar... que todo tiene un efecto terriblemente malsano, que mina nuestra existencia y nos aniquila, y agrava aún más la situación.²¹²

Del artista que no reconoce su condición, nos movemos a un artista que se lanza a esa aventura y se reconoce como tal. Es un artista que hace suya su condición y, al hacerlo, se separa del resto. Entiende su inutilidad en el mundo precisamente para hacerle frente a lo vulgar de la utilidad. Se entiende malsano e incapaz de tener una conciencia limpia, no porque no se siente conforme consigo mismo sino porque se es consciente de su lugar dentro de lo vulgar, de que para los normales, es él quien es un ser enfermo e inconsciente. Como decíamos antes, las oposiciones se exteriorizan una vez el artista interioriza su condición. El artista es el eterno señalado, el eterno condenado, y por tal razón, no tiene otra alternativa que la de sentirse diferente al resto, sentirse enajenado con relación a la sociedad. Es exactamente

²¹² (TM, 250) “Das Gewissen, gnädige Frau... es ist eine schlimme Sache mit dem Gewissen! Ich und meinesgleichen, wir schlagen uns zeit unseres Lebens damit herum und haben alle Hände voll zu tun, es hier und zu betrügen und ihm kleine, schlaue Genungtuungen zuteil werden zu lassen. Wir sind unnütze Geschöpfe, ich und meinesgleichen, und abgesehen von wenigen guten Stunden schleppen wir uns an dem Bewußtsein unserer Unnützlichkeit wund und krank. Wir hassen das Nützliche, wir wissen, daß es gemein und unschön ist, und wir verteidigen diese man unbedingt nötig hat. Und dennoch sind wir so ganz vom bösen Gewissen zernagt, daß kein heiler Fleck mehr an uns ist. Hinzu kommt, daß die ganze Art unserer inneren Existenz, unsere Weltanschauung, unsere Arbeitsweise... von schrecklich ungesunder, unterminierender, aufreibender Wirkung ist, und auch dies verschlimmert die Sache.”

esto lo que le ocurre a Tonio Kröger en el momento en que por última vez se encuentra de frente con los que eran sus mejores recuerdos de una niñez y juventud burguesas. Toda su capacidad de relacionarse sucumbe ante el miedo de ser rechazado y este miedo al rechazo le obliga a enajenarse. El artista es un sujeto enajenado que se aparta precisamente a causa de aquellos que no pertenecen al mundo, que se niegan a sí mismos y son simplemente seguidores, masas. Spinell resuelve el problema de Tonio y por ello le pregunta a Gabriela Eckhof si su familia era burguesa al ella haberle dicho que su padre y ella se dedicaban a la música.

- Sí, pero, ¿por qué lo pregunta?
- Porque, con frecuencia y hacia el fin de sus días, las familias de tradiciones prácticas y burguesas y sencillas consiguen revelarse una vez más mediante el arte.²¹³

Eran precisamente estas palabras las que debía escuchar Tonio para poder resolver sus indecisiones, para que pudiera lanzarse absolutamente a la aventura del arte. El arte es una forma de revelarse. Pero, ¿de revelarse contra quién? Pues contra la vida, contra lo establecido, contra lo normal, contra lo sencillo, contra todo aquello que pretenda menguar las posibilidades de la creación artística y guiar de manera monótona y limitada los deseos e impulsos de una naturaleza creativa.

En la figura de Gabriela Eckhof, quien había sido criada por un padre dedicado a la música, pero que luego se casa con un comerciante que no se aparta nunca de sus negocios, también se puede observar la lucha entre oposiciones. Su amor por el piano y la música se había visto opacado por su enfermedad, pues el médico y su esposo el señor Klöterjahn, le tenían prohibido tocar el piano a causa de sus problemas en la tráquea. En ella, es muy interesante observar la manera en que el arte se vuelve maligno, pues las emociones que éste

²¹³ (TM, 256) - “Ja. Warum fragen Sie übrigens.” - “Weil es nicht selten geschieht, daß ein Geschlecht mit praktischen, bürgerlichen und trockenen Traditionen sich gegen das Ende seiner Tage noch einmal durch die Kunst verklärt.”

le provoca, pueden hacer que decaiga su salud. Una salud que se vio afectada precisamente cuando dio a luz a su hijo, Antonio Klöterjahn, un niño hermoso y cuya salud rebosaba y se observaba en su impresionante físico y en sus cachetes rojizos llenos de sangre. Con este personaje, Mann nos coloca de frente a la idea de que el arte y la sociedad son dos mundos totalmente opuestos, pues la vida es para los normales, para aquellos que no se dedican al arte. De igual modo, introduce a la vez un nuevo tema con relación al artista, la ecuación: arte = enfermedad, un tema que se verá trabajado en su totalidad en la figura de Gustav Aschenbach en *Muerte en Venecia*.

Sin embargo, y contrario a las indicaciones de su médico y su esposo, una tarde Gabriela Eckhof es convencida por Spinell para que tocara un poco al piano. Luego de varios intentos, ella acepta e interpreta el *Nocturno en mi bemol, opus 9, número 2*. Luego de esto, Spinell queda anonadado al encontrar la partitura de *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, y Gabriela decide interpretarla. Con esta escena, Mann, además de hacernos evidente su personal agrado por la música del compositor alemán, hace un intento de describir el sentimiento de arrobamiento que se obtiene en un estado totalmente estético o maravillosamente creativo. Ambos permanecieron sentados allí, como estáticos, a la vez que sus espíritus se elevaban y se alejaban cada vez más del sanatorio, del mundo en general.

La intérprete trató con acierto de imitar con su pobre instrumento los efectos de una orquesta. Las fugas de los violines del gran crescendo sonaron con espléndida precisión. Tocaba con una devoción sublime, se detenía piadosamente en cada figura musical y resaltaba los detalles humildes y, manifiestamente, como el sacerdote al levantar el santísimo por encima de su cabeza. ¿Qué sucedía? Dos fuerzas, dos seres embelesados se desean mutuamente en su dolor y en su gozo, y se abrazan en su ansia extática y frenética de alcanzar lo eterno y absoluto... el preludio se inflamó para

luego apagarse lentamente. La pianista dejó de tocar allí donde se alzaba el telón y luego continuó mirando las notas en silencio.²¹⁴

Sin embargo, la música de Wagner y el sentimiento de arrobamiento que ésta crea en los protagonistas es interrumpida con la llegada al sanatorio de los demás enfermos, y una vez más vemos como el arte se ve interrumpido por la enfermedad y por aquellos que no comparten un mismo mundo. Incluso la interpretación del arte se hace incompatible con los otros, no hay cabida para ellos en ese mundo de la misma manera en que éstos no ven cabida en su mundo para el arte.

Después de largos días de haber compartido con Grariela Eckhof, Spinell decide escribir una carta para el marido de ésta en la que entre otras cosas le señala la manera en que Gabriela no encaja con aquel otro mundo. Para Spinell, Gabriela no pertenecía al mundo de su marido y su hijo, sino a otro mundo muy distinto, el mundo de la música y el arte. Por eso en su carta, dirigida al señor Klöterjahn, y luego de mencionarle a éste cómo Gabriela poco a poco va muriendo, le dice:

Su hijo, en cambio, el hijo de Gabriela Eckhof, crece, vive triunfa. Quizá siga la misma vida de su padre, quizá sea un comerciante, un burgués acostumbrado al buen comer, que pagará sus impuestos religiosamente; o quizá sea un soldado o un funcionario, soporte ignorante y útil del Estado; en cualquier caso, será un ser sin sentido musical, una criatura normal sin escrúpulos, segura de sí misma, fuerte y necia.²¹⁵

²¹⁴ (TM, 267) “Nicht ohne Erfolg versuchte die Spielende, auf dem armseligen Instrument die Wirkungen des Orchesters anzudeuten. Die Violinläufe der großen Steigerung erklangen mit leuchtender Präzision. Sie spielte mit präziöser Andacht, verharrte gläubig bei jedem Gebilde und hob demütig und demonstrativ das Einzelne hervor, wie der Priester das Allerheiligste über sein Haupt erhebt. Was geschah? Zwei Kräfte, zwei entrückte Wesen strebten in Leiden und Seligkeit nacheinander und umarmten sich in dem verzückten und wahnsinnigen Begehren nach dem Ewigen und Absolutem... Das Vorspiel flammte auf und neigte sich. Sie edigte da, wo der Vorhang sich teilt, und fuhr dann fort, schweigend auf die Noten zu blicken.”

²¹⁵ (TM, 279) “Ihr Kind aber, Gabriele Eckhofs Sohn, gedeiht, lebt und triumphiert. Vielleicht wird er das Leben seines Vaters fortführen, ein handeltreibender, Steuern zahlender und gut aßeisender Bürger werden; vielleicht ein Soldat oder Beamter, eine unwissende und tüchtige Stütze des Staates; in jedem Falle ein amüsantes, normal funktionierendes Geschöpf, skrupellos und zuversichtlich, stark und dumm.”

Esta oposición entre el mundo de Spinell y Gabriela y el mundo del señor Klöterjahn se acentúa aún más al final de la obra, cuando, como reacción a la carta, el señor Klöterjahn decide ir hasta el sanatorio Einfried. Sin embargo, su llegada está ligada al empeoramiento en el estado de salud de Gabriela y su eventual fallecimiento. Una vez más, el arte muere cuando lo normal, la sociedad, la vida y la enfermedad intervienen. Una gota de ironía nos otorga Mann cuando al final de la obra nos relata la siguiente escena:

En este cochecito iba sentado el niño, Antonio Klöterjahn hijo, el rollizo hijo de Gabriela Eckhof. [...] El primer impulso del novelista fue alejarse; era un hombre y habría tenido el valor suficiente para pasar por delante de esta aparición inesperada, bañada de resplandor, y continuar su paseo. Pero, entonces, sucedió lo terrible: Antonio Klöterjahn se puso a reír y a dar gritos de júbilo; chillaba poseído por un placer inexplicable que tenía algo de siniestro para los sentidos.²¹⁶

También el hijo de Gabriela Eckhof pertenecía al mundo de los normales, al mundo que según el propio Spinell, “está poblado por personas del tipo que yo llamo ‘inconsciente’”.²¹⁷ Pues a él ese mundo le resultaba fatigante y ridículo. Sobre éste llegó a mencionar que “¡No soporto toda esa vida y ese proceder apático, inconsciente e ignorante, este mundo de irritante candor que me rodea!”²¹⁸ Sin embargo, al final de la obra, es ese mundo quien se ríe y se burla de él. El mismo mundo que él tanto detesta simplemente se burla de él, no le toma en serio. Y una vez más se abre la brecha entre el artista y los otros.

²¹⁶ (TM, 287) “in diesem Wägelchen aber saß das Kind, saß Anton Klöterjahm der Jüngere, saß Gabriele Eckhofs dicker Sohn! [...] Der Romancier war in Begriffe, sich aufzuraffen, er war ein Mann, er hätte die Kraft besessen, an dieser unerwarteten, in Glanz getachten Erscheinung vorüberzuschreiten und seinen Spaziergang fortzusetzen. Da aber geschah das Gräßliche, daß anton Klöterjahm zu lachen und jubeln begann, er kreischte vor unerklärlicher Lust, es konnte einem unheimlich zu Sinne werden.”

²¹⁷ (TM, 278) “Die Welt ist voll von dem, was ich den unbewußten Typus nenne.”

²¹⁸ (TM, 278) “Ich ertrage es nicht, all dies dumpfe, unwissende und erkenntnislose Leben und Handeln, diese Welt von aufreezender Naivität um mich her!”

5.3 *Muerte en Venecia*: el artista y la enfermedad

En la conocida obra de Mann, *Muerte en Venecia*, se nos presenta nuevamente al artista como protagonista de la obra. Una vez más, Mann utiliza esta figura para sumergirnos en el pensamiento y los actos de éste, que en esta ocasión no dejará de ser una figura polémica llena de ambigüedades y oposiciones tanto a nivel personal como social. No han sido pocos los críticos que han visto en la figura de Gustav Aschenbach, protagonista de la novela, a un Tonio Kröger ya más viejo y realizado en su papel de artista. No cabe duda de que hay entre estas dos figuras muchos puntos en común, pues si en Tonio la soledad y la enajenación del artista eran necesarias para el desarrollo creativo de éste, en Aschenbach esa enajenación va a estar mucho más marcada e incluso más aceptada por aquel que la padece.

Sin embargo, las diferencias entre ambos no son menos importantes. En Aschenbach podemos ver un personaje mucho más desarrollado y que asume con mayor facilidad su papel de artista. De igual manera ocurre con su situación de aburguesado pues, contrario a Tonio, vive una vida de artista burgués y se convierte, sin remordimiento alguno, en un negador del conocimiento, o sea, un artista cuyo arte rinde mayor homenaje a lo instintivo que al saber. Desde el comienzo de la obra, Aschenbach parece estar satisfecho con su trabajo de juventud y tal parece, además, que su fama y éxitos literarios son mayores que los de Tonio. Pues ha sido un artista que ha aceptado su carga, pero que ha sabido ganarse el favor de la sociedad. O sea, que tampoco es un artista que se enfrenta a la sociedad, como era el caso de Spinell en *Tristán*, sino que entiende sus maneras y costumbres y se mueve entre los otros, entre los normales y hasta logra ganar su favor.

En Gustav Aschenbach se puede apreciar un artista que es capaz de aceptar su papel en el mundo, que se lanza al abismo y supera el temor a ser señalado, sin tener con ello que enfrentarse a la sociedad, ni negar su origen burgués. Aschenbach es el artista consagrado,

aquel que ha entregado su vida a ello, aquel que ya no tiene otra cosa que su obra, o sea, su vida. Sin embargo, esta entrega al trabajo le convierte en un ser más enajenado, más solitario e incluso cansado. Para poder ganar el favor de la sociedad ha tenido que entregarse a la disciplina. Y la disciplina es el primer síntoma de la enajenación, pues los cánones exteriores terminan por delimitar al sujeto interior. Aschenbach ha aceptado ser un burgués, pero la burguesía actúa a favor de aquello que es útil y productivo. La única forma en que Aschenbach podía lograr esto era a través de largas horas de constante trabajo, una vida completamente solitaria y enajenada.

Pero la enajenación, sobre todo en este caso en que hay una renuncia a la libertad por medio de la disciplina, es también sinónimo de sufrimiento. Por eso en la novela se nos habla del guardar la postura bajo los golpes del destino, conservar la gracia en medio del dolor, no representa un sufrir meramente pasivo, sino un mérito activo, un triunfo positivo, y se nos menciona la figura de san como el más hermoso paradigma, si no del arte que nos ocupa: la literatura. Aschenbach era el san Sebastián que, aun cuando las flechas traspasan su cuerpo, sabe mantener la belleza de su postura. Aschenbach sufría vivir una vida de artista, toda su obra surge a pesar de sus impedimentos e, incluso, en virtud de éstos.

Además, si la renuncia a la libertad por medio del trabajo y la disciplina denotan su aceptación de lo burgués, esto desemboca en la formalidad que distingue su escritura y en la pérdida, de esta forma, de la vitalidad. Su obra carece de esa esencia de vitalidad de la que sí padece su vida. Aschenbach vive para su obra pero su obra no representa precisamente su vida, sus deseos más intensos, pues éstos se ven reprimidos e imposibilitados por el formalismo de una realidad burguesa que le obliga a actuar con precaución, tal y como hiciera cuando quiso llegar hasta donde el joven Tadzio para hablarle, pero le fui imposible y siguió de largo. Su vida sólo queda para él, la profundidad de su ser sólo se contempla en la soledad, y quien padece en la soledad está condenado a ser un enfermo de insatisfacción. Por

tal razón, Aschenbach, aunque distinto a Tonio y a Spinell, también sufre de una gran oposición. Él vive su condición de artista en su interior, se ha lanzado al mundo de las pasiones y los placeres en donde lo instintivo supera al conocimiento, pero, a la misma vez, éste padecer interior se ve imposibilitado a la exteriorización por culpa de las formalidades de una vida burguesa. Aschenbach ama algo imposible de amar. Su amor nace de su interior más profundo, pero está destinado y condenado a quedar allí, en la soledad que lo anhela todo, pero no alcanza nada.

En la novela, el escritor Gustav Aschenbach, ha decidido tratar de escapar un poco de su vida común, y realizar un viaje con el cual espera alejarse del ajetreo de una vida dedicada a su obra, a la constante producción literaria. Sin embargo, es un viaje que realiza en total soledad. De hecho, nadie acompaña a Aschenbach durante toda la obra, por lo que la soledad juega un papel que, como ya habíamos mencionado, es parte del carácter generado por una vida de dedicación y disciplina. “La soledad es madre de la originalidad, de la belleza osada y asombrosa: del poema. Pero es la misma soledad la que produce lo invertido, lo descomunal, lo absurdo, lo prohibido”.²¹⁹ La soledad es necesaria al arte, pero es esa misma soledad lo que lleva al artista a la enajenación, a la imposibilidad de entenderse con los demás y a que éstos también le entiendan. Por ello, su trayecto hacia Venecia comienza con la imposibilidad de entender a un viejo patético de la embarcación que les transportaba, quien le hablaba a Aschenbach sobre cosas que éste no podía entender. De igual forma ocurre con el gondolero que le transporta a la playa de Lido, al cual le hablaba y éste simplemente le ignoraba y lo dirigía por el mar hacia una dirección a la que él no lo había indicado. Esta imposibilidad de comunicarse de Aschenbach ha sido causada por su enajenación del mundo, del resto, de los otros, por causa de su dedicación al arte. Aschenbach, tal y como veremos, es artista hasta las últimas consecuencias.

²¹⁹ (TM, 520) “Einsamkeit zeitigt das Originale, das gewagt und befremdend Schöne, das Gedicht. Einsamkeit zeitigt aber auch das Verkehrte, das Unverhältnismäßige, das Absurde und Unerlaubte.”

El escritor había decidido viajar a Pola, pero pasados unos días allí se encontró agobiado por el ambiente y decide emprender un nuevo viaje a Venecia. Allí, cerca de la playa, se había dado cuenta de que tampoco era aquel su lugar, por lo que permaneció unos días para luego partir. Sin embargo, la aparición en escena de un joven y guapo mozalbete cambió por completo la idea del regreso de Aschenbach, quien, ayudado además por el repentino extravío de su equipaje, decide permanecer en la ciudad italiana.

Aschenbach notó con asombro la perfecta hermosura del muchacho. Su rostro, pálido y graciosamente hermético, enmarcado por unos cabellos de color de miel, con la nariz de línea perfectísima, una boca amable y una expresión de bella y divina seriedad, recordaba las estatuas griegas de la más noble época de Hélade. A pesar de la intachable perfección de las formas, poseía una gracia tan peculiar y única, que al contemplarle se tenía la impresión de no haber visto nunca nada tan logrado, ni en el seno de la naturaleza, ni en el ámbito de las artes plásticas.²²⁰

La aparición del joven Tadzio causó en Aschenbach el asombro del artista ante lo bello. Y lo bello no es otra cosa que el mayor anhelo de aquel que entrega su vida al arte, lo bello es aquello que se quiere alcanzar, no sólo para admirar y contemplar, sino para crear. Es lo bello aquello que da sentido a la obra de arte, que a su vez pretende ser bella en todas sus formas.

Nos dice Mann:

Así toda alma de artista posee una propensión innata, desbordante y traidora, para reconocer plenamente la injusticia que la hermosura engendra, y para comprender y rendir homenaje a toda preferencia aristocrática.²²¹

Durante los siguientes días, Aschenbach no dejaba de observar al muchacho con admiración. Trataba cada día de apreciar mejor sus formas y costumbres y alababa la vida

²²⁰ (TM, 521) “Mit Erstaunen bemerkte Aschenbach, daß der Knabe vollkommen schön war. Sein Antlitz, bleich und ammutig verschlossen, von honigfarbenem Haar umringelt, mit der gerade abfallenden Nase, dem lieblichen Munde, dem Ausdruck von holdem und göttlichem Ernst, erinnerte an griechische Bildwerke aus edelster Zeit, und bei reinster Vollendung der Form was es von so einmalig persönlichem Reiz, daß der Schauende werder in Natur noch bildender Kunst etwas ähnlich Geglücktes angetroffen zu haben glaubte.”

²²¹ (TM, 523) “Fast jedem Künstlernaturell ist ein üppiger und verräterischer Hang eingeboren, Schönheit schaffende Ungerechtigkeit anzuerkennen und aristokratischer Bevorzugung Teilnahme und Huldigung entgegenzubringen.”

cada vez que delante de él se aparecía el hermoso joven de dieciséis años. Sin embargo, la admiración de Aschembach por Tadzio era a la misma vez su condena, su entrada al mundo de lo prohibido, su asomo al abismo de su vida. Era una pasión que fuera de él, no debía revelarse. Tadzio se convirtió en la razón de la permanencia de Aschenbach en Venecia y su vida comenzó a girar en torno a las horas en que veía al joven. Dentro de él el mundo comenzaba a tener un sentido. No obstante, mientras se enajenaba en sus sentimientos hacia Tadzio, el mundo de afuera, el de los normales, parecía molestarle siempre.

Un bochorno antipático pesaba sobre las callejuelas; el aire era tan denso que los olores emanados de las viviendas, tiendas y cocinas callejeras, el vaho de aceite, nubes de perfumes y otros muchos aromas flotaban en el aire, sin disiparse jamás. El humo de los cigarrillos yacía densamente suspendido y sólo se esfumaba paulatinamente. La muchedumbre que se apretujaba en las angostas calles molestaba, en vez de divertir, al paseante. Cuanto más caminaba, más iba apoderándose de él esa nauseabunda sensación que sólo es capaz de engendrar el aire marino, en combinación del *scirocco*, y que irrita y cansa al mismo tiempo.²²²

Nuevamente, como antes ocurriera con Tonio Kröger y con Spinell, el artista no logra crear un vínculo con su entorno. Incluso Aschenbach, quien parece confraternizar con lo burgués, se muestra intolerante ante todo lo que hay a su alrededor, no se siente parte de ese mundo y por ello finge las maneras burguesas. Los demás, aquellos que no son artistas, no son capaces de ver la belleza y por eso el artista les aborrece. Pensando sobre ello, Aschenbach recuerda un pasaje de *Fedro* de Platón en donde Sócrates discurre sobre el tema de la belleza y del amador y el amado. En él recuerda cómo Sócrates, acompañado de Fedro, “le hablaba del cálido espanto que el hombre sensible experimenta cuando descubre su mirada un paradigma de la belleza eterna; le hablaba de la concupiscencia del profano y malvado, incapaz de

²²² (TM, 533) “Eine widerliche Schwüle lag in den Gassen; die Luft war so dick, daß die Gerüche, die aus Wohnungen, Läden, Garküchen quollen, Öldunst, Wolke von Parfum und viele andere un Schwaden standen, ohne sich zu zerstreuen. Zigarettenrauch hing an seinem Orte und entwich nur langsam. Das Menschengeschiebe in der Enge belästigte den Spaziergänger, statt ihn unterhalten. Je länger er ging, desto quälender bemächtigte sich seiner der abscheuliche Zustand, den die Seeluft zusammen mit dem Scirocco hervorbringen kann, und der zugleich Erregung und Erschlaffung ist.”

concebir la belleza, y respetarla, al divisar su imagen...”²²³ Pues “la belleza”, continúa recordando sobre las palabras de Sócrates, “es la senda de la persona sensible hacia el espíritu [...] La naturaleza se estremece de gozo cuando el espíritu se inclina rindiendo homenaje a la belleza”.²²⁴

Aschenbach entendía esto perfectamente y por ello fue tras ello. Pero sabe muy bien Mann que el artista que se entrega a aquello que ama, que da su vida por el arte o que hace del arte su razón de ser, será siempre un condenado, un enfermo. Como decíamos antes, los orígenes de aquella pasión de Aschenbach por la belleza eran su condena. Tadzio era un amor prohibido e imposible. Por ello se nos dice en el relato:

Está muy bien sin duda que el mundo conozca simplemente la obra bella, pero no sus orígenes, ni las circunstancias de su nacimiento, ya que el conocimiento de las fuentes de que brotara la intuición del artista, a menudo produciría confusión, asombro y miedo, anulando así los efectos de la belleza.²²⁵

El artista se mueve por los campos de lo prohibido, y lo prohibido es sólo prohibido para aquellos que se dejan regir por una moral. El artista es entonces un inmoral cuya inmoralidad resulta despreciable al resto. Por ello debe ocultar su vida a los otros aun cuando ésta sea la razón del producto de su trabajo.

Aun cuando Aschenbach había hecho todo lo posible por permanecer cerca de Tadzio para poder observarle constantemente, su deseo por él se enfrentó con frecuencia a la imposibilidad de poder alcanzarle o intercambiar algunas palabras. El objeto deseado por Aschenbach, no sólo era prohibido sino imposible. Para él, Tadzio era necesario, pero a la

²²³ (TM, 546) “Sehnsucht und Tugend. Er sprach ihm von dem heißen Erschrecken, das der Fühlende leidet, wenn sein Auge ein Gleichnis der ewigen Schöngelt erblickt; sprach ihm von den Begierden des Weihelosen und Schechten, der die Schönheit nicht denken kann, wenn er ihr Abbild sieht und der Ehrfurcht nicht fähig ist.”

²²⁴ (TM, 547) “So ist die Schönheit der Weg des Fühlenden zum Gesite [...] daß die Natur vor Wonne erschauere, wenn der Geist sich huldigend vor der Schönheit neige.”

²²⁵ (TM, 548) “Es ist sicher gut, daß die Welt nur das schöne Werk, nicht auch seine Ursprünge, nicht seine Entstehungsbedingungen kennt; denn die Kenntnis der Quellen, aus denen dem Künstler Eingebung floß, würde sie oftmals verwirren, abschrecken und so die Wirkungen des Vortrefflichen aufheben.”

misma vez era inalcanzable. Esto lo podemos ver en una de las escenas de la novela más reveladoras de los sentimientos de Aschenbach. En una mañana en que Aschenbach se encuentra a Tazio caminando solo hacia el mar y se va tras de él para tratar de alcanzarlo.

El bello mozo caminaba perezosamente; no era difícil alcanzarle, y Aschenbach apresuró el paso. Le alcanza en la pasarela de madera, detrás de las casetas; a a colocar su mano en su cabeza, en su hombro, y ya asoman a sus labios palabras cualesquiera, una amable frase en francés, mas en aquel preciso instante nota cómo su corazón, tal vez a causa del presuroso paso, late como un martillo, y que su corto aliento, solamente le permitiría hablar atropelladamente, con la voz temblorosa; vacila, procura dominarse; teme de repente, caminar un excesivo trecho detrás del niño hermoso; teme llamar su atención, que vaya a volver la cabeza con una mirada interrogante; muestra todavía un último arranque; fracasa; renuncia, y pasa a su lado, cabizbajo.²²⁶

Aschenbach se encuentra ante la imposibilidad del amor. La belleza que Tazio representa puede ser entendida por él, pero no le pertenece ni le podrá pertenecer. Esa belleza tendrá que permanecer siempre inalcanzable para que pueda ser productiva. Por eso el artista, aquel que una vez descubre lo bello, renuncia a lo vulgar, está imposibilitado de poseer aquello que anhela y destinado a vivir su condena en soledad, pues es también incapaz de entenderse con los demás. De igual modo ocurre en Aschenbach, quien de todas formas decide permanecer en Venecia observando a su objeto anhelado, como acto de mortificación. El artista se entrega a su condición, se entrega a su enfermedad sin deseos de buscar una cura para ella. Aschenbach sabía que su amor era imposible, pero decide permanecer allí. “¿Quién descifraría la esencia y enigma de ser un artista? ¿Quién sería capaz de comprender la honda

²²⁶ (TM, 548) “Der Schöne ging schlendernd, er war einzuholen, und Aschenbach beschleunigte seine Schritte. Er erreicht ihn auf dem Brettersteig hinter den Hütten, er will ihn die Hand aufs Haupt, auf die Schulter legen, und irgendein Wort, eine freundliche französische Phrase schwebt ihm auf dem Lippen: da fühlt er, daß sein Herz, vielleicht auch vom schnellen Gang, wie ein Hammer schlägt, daß er, so knapp bei Atem, nur gepreßt und bebend wird sprechen können; er zögert, er sucht sich zu beherrschen, er fürchtet plötzlich, schon zu lange dicht hinter dem Schönen zu gehen, fürchtet sein Aufmerksamwerden, sein fragendes Umschauen, nimmt noch einem Anlauf, versagt, verzichtet und geht gesenkten Hauptes vorüber.”

fusión de los instintos de disciplina y de libertinaje en que se fundamenta?”²²⁷ El artista sufre de constantes oposiciones que lo llevan a enfrentarse sin remedio a la vida.

Si en el caso de Tonio Kröger observamos al artista enfrentándose a su condición dentro de la sociedad, o sea, en su caso la condición de burgués; y luego en Spinell y Gabriela Eckhof vimos al artista enfrentado directamente a la sociedad desde su condición de artista; ahora vemos al artista enfrentado a su enfermedad, a su propia condición. Llegando al final del relato se nos van dando pistas de que alguna epidemia se está desarrollando en Venecia. Aun cuando Aschenbach tenía sospechas de lo que ocurría decidió quedarse. Cuando se enteró de que se trataba de cólera de la India, en lugar de tomar sus cosas y marcharse, decide continuar en su aventura con Tadzio y un día opta por perseguirle por la ciudad. Entre todo el recorrido, se percata de que no está muy bien de salud y tiene que sentarse a los pies de una fuente, sudando y afectado por el aire.

La enfermedad se interpone entre el arte y la vida, lo que vuelve mucho más inalcanzable a la belleza. Aschenbach se lanzó hacia su aventura, haciendo caso sólo al instinto y negando el conocimiento. Pero no por esto se arrepiente de ello, sino que continúa hasta las últimas consecuencias, no desea volver en sí. En cierto momento pensó en advertirle a la madre de Tadzio de la epidemia que amenazaba la ciudad. “Sin embargo, se dio cuenta inmediatamente de que estaba lejísimos de querer dar realmente un paso tal. Ello representaría un retroceso, la vuelta al verdadero yo; mas el que está fuera de sí mismo nada aborrece tanto como volver en sí”.²²⁸

El arrobamiento causado por la belleza en el artista puede ser de tal magnitud que aun viendo su vida amenazada, el artista se lanza hacia el abismo. Aschenbach, caminó hacia la

²²⁷ (TM, 549) “Wer enträtselt Wesen und Gepräge des Künstlertums! Wer begreift die tiefe Instinktverschmelzung von Zucht und Zügellosigkeit, worin es beruht!”

²²⁸ (TM, 573) “Aber er fühlte zugleich, daß er unendlich weit entfernt war, einen solchen Schritt im Ernste zu wollen. Er Würde ihn zurückführen, würdeihn sich selber wiedergeben; aber wer außer sich ist, verabscheut nichts mehr, als wieder in sich zu gehen.”

playa, se sentó en una silla y observó a Tadzio desde lejos hasta que la muerte le cerró los ojos.

El artista de Mann es un constante enfermo; enfermo de sociedad, enfermo de mundo, y enfermo de la lucha interior. En el caso de Aschenbach el artista se ve imposibilitado de alcanzar aquello que anhela aun cuando ello representa su arte y su vida. El objeto deseado es necesario, pero es inalcanzable y prohibido. El artista está condenado al abismo que los demás no entienden y que puede causarle la muerte. Sócrates le habla a Fedro sobre ello y es este el pasaje que recuerda al final de su vida Gustav Aschenbach mientras contemplaba al joven Tadzio.

En efecto, ¿cómo podría ser buen educador el que lleva en su pecho una inclinación incorregible y natural hacia el abismo? ¡Cuánto nos agradaría, naturalmente, renegar de esta inclinación y cobrar dignidad! Mas, por mucho que nos debatamos, el abismo nos atrae. Y así, renunciamos, verbigracia, al conocimiento disolvente, pues el conocimiento, oh Fedro, no ofrece la menor dignidad ni el menor rigor; sabe, comprende y perdona, sin adoptar ninguna auténtica actitud, amorfamente; nuestras simpatías van sólo dirigidas al abismo, porque somos (el conocimiento es) abismo.²²⁹

²²⁹ (TM, 581) “Denn wie sollte wohl der zum Erzieher taugen, dem eine unverbesserliche und natürliche Richtung zum Abgrunde eingeboren ist? Wir möchten ihn wohl verleugnen und Würde gewinnen, aber wie wir uns wenden mögen, er zieht uns an. So sagen wir etwa der auflösenden Erkenntnis ab, denn die Erkenntnis, Phaidros, hat keine Wüde und Strenge, sie ist wissend, verstehend, verzeihend, ohne Haltung und form; sie hat Sympathie mit dem Abgrund, sie ist der Abgrund.”

6. El artista de Nietzsche en los personajes de Mann

“Je est un autre.”

Arthur Rimbaud

La influencia de las ideas de Nietzsche en la literatura de Thomas Mann no es algo poco conocido, pues el mismo Mann afirmó en varias ocasiones la importancia que éste tuvo en el desarrollo de su trabajo. Una de estas ocasiones fue en *Observaciones de un apolítico*, escrito bajo la influencia también que tuvo Mann de la Primera Guerra Mundial; y luego en *Relato de mi vida*, escrito luego de haberle sido otorgado el Premio Nobel en 1929. Aunque la crítica literaria ha discutido a profundidad la obra de Mann, lo cierto es que una discusión profunda sobre aquellos puntos en que las ideas de Nietzsche son significativas en la obra de Mann, o en que sus personajes sean analizados desde un punto de vista filosófico o estético no es algo que haya tenido muchas consideraciones. El objeto, entonces, es analizar las obras de Mann desde el punto de vista de su contenido nietzscheano o ver de qué manera las problemáticas y los conflictos con los que Mann tenía que lidiar son entendidos en términos nietzscheanos.

Thomas Mann nunca estuvo muy apegado a los grupos de intelectuales de su época. Le interesaba mantenerse al margen de todo aquello a lo que su hermano Henrich Mann, por ejemplo, pertenecía. Esto probablemente porque los grupos intelectuales de la época poco tenían que ver con sus intereses como escritor. A Mann le interesaba más la cuestión ética en sus personajes que la estética y movimientos como el naturalismo de la época, que buscaba verdades absolutas en las representaciones de la vida le parecían a Mann algo muy sospechoso, sobre todo por su propia visión del artista escéptico antes su propios motivos.

Ante este alejamiento de Mann de los círculos intelectuales era normal que volcara toda su atención hacia aquellos escritores en los que veía cierta afinidad natural. Fue lo que él mismo llamó en *Observaciones de un apolítico* “la trinidad de los espíritus eternamente unidos”, Schopenhauer, Wagner y Nietzsche, lo que se convirtió en la base de su desarrollo intelectual. De hecho, varios críticos han observado lo difícil que es poder separar el pensamiento de cada uno de ellos en la obra de Thomas Mann.²³⁰ Y es que la misma atmósfera estética y ética que inspiró a Nietzsche y de la que éste le debe mucho a Schopenhauer y a Wagner se puede observar en las obras de Mann. La única división entre ellos de la que hablara Mann fue sobre la influencia en general que de ellos hubiera recibido, pero no algo que nos señalara cada una allí donde la hubiera. Así en *Relato de mi vida*, nos señala que la influencia de Nietzsche en él era totalmente intelectual y artística, mientras que de Schopenhauer la influencia había sido espiritual.²³¹

Las ideas de Schopenhauer relacionadas con el budismo y la conquista o el dominio de la voluntad poco afectaron el trabajo de Mann, pero su influencia fue una verdadera intoxicación metafísica para él. Fue, según expresa, “una experiencia pasional, casi mística” más que una filosófica. Mann asociaba el trabajo de Schopenhauer con la sensualidad y el erotismo de la música de Wagner. Representaba para él una escritura con una atmósfera de un misticismo que antes no había observado en la filosofía. De hecho, Mann leyó a Schopenhauer durante días y noches “como uno sólo lee quizás una vez en la vida.” Y en la obra *Buddenbrooks*, su primera gran novela, Mann hace de Thomas Buddenbrook, un gran lector de Schopenhauer. Mann no tenía una influencia intelectual de Schopenhauer, pues en sus obras no se encargaba de analizar o discutir sus ideas; Mann simplemente gustaba de ellas y las aceptaba, su interés era más bien del tipo emocional. Para Mann, Schopenhauer y Wagner expresaban una misma cosa, causaban en él el mismo efecto, pero desde formas

²³⁰ Entre ellos, Carl Helbling, Hans Meyer y Henry Hatfield.

²³¹ Thomas Mann, *A Sketch of My Life*, Random House, New York, 1960, p. 24.

artísticas distintas. El mundo presentado por Schopenhauer era agradable para Mann, podía utilizarlo como marco para su propio mundo y el de sus historias; la música de Wagner adornaba ese mundo.

Sin embargo, tenemos que recordar que tanto Schopenhauer como Wagner condujeron a Nietzsche a la madurez de su pensamiento, justo cuando decide entonces criticarles. Mann era conocedor de esto, del divorcio y los ataques de Nietzsche hacia aquellos dos. Sin embargo, aun así tomó de ellos aquello que le pareció convincente, independientemente de las críticas de Nietzsche, y se aferró a ello pasionalmente, sentimentalmente, “con todos los reclamos que la pasión puede imponer en un tensión nerviosa”.²³²

Esta influencia se puede observar en las obras de Mann a manera de símbolos sobre condiciones mentales o atmósferas espirituales que desea crear. Por ejemplo, en los *Buddenbrooks*, Thomas Buddenbrook comienza un periodo de decadencia personal justo en el momento en que comienza su lectura de Schopenhauer. De igual forma, Hanno Buddenbrook es un amante de la música romántica, sobre todo la de Wagner.

Mann no utiliza a Nietzsche de esta manera, sino de una manera más crítica. Mann ve en el conocimiento, al igual que Nietzsche, una manera de expresar su crítica, y en el arte, una forma de vida compleja en la que el hombre toma parte y reacciona. Para Mann, Nietzsche no es sólo una atmósfera espiritual, sino un ideal crítico sobre la vida y el arte.

Mann encontró en Nietzsche un acercamiento de la filosofía para explicar la vida misma, de hecho, para explicar los problemas e inquietudes que él mismo tenía. No era entonces, para Mann, una filosofía como la de Schopenhauer, en la que se ofrecían opiniones con respecto a la naturaleza del hombre y el universo, independiente de las propias

²³² *Ibid.*, p. 41.

experiencias y olvidando las propias necesidades. Él entendió la filosofía de Nietzsche como una lucha personal con problemas y experiencias que eran cercanas a sí mismo. Las ideas de Nietzsche eran también sus ideas, aun cuando, hay que aclarar, no estaba de acuerdo con algunas de las doctrinas de poder de Nietzsche o con la idea del superhombre, pero las cuales le resultaron entendibles analizándolas desde la época en que Nietzsche vivió.

6.1 Nietzsche en *Tonio Kröger*

La importancia de las doctrinas de Nietzsche se pueden observar claramente en los primeros relatos de Mann. Luego de éstos, retoma dichas doctrinas en el *Doktor Faustus*. Como he mencionado antes, en este trabajo discutiremos sobre tres de estas obras: *Tonio Kröger*, *Tristán y Muerte en Venecia*. La primera de estas tres, *Tonio Kröger*, siendo una novelita de muchas implicaciones autobiográficas, es necesaria interpretarla a luz del pensamiento nietzscheano. De esta forma, la difícil situación del artista, en su búsqueda de contacto con su interior, sus deseos y pasiones, puede entenderse de forma más amplia. Toda la vida de Kröger es un constante intento por encontrar una base moral que dé sustento a su vida y a su obra, de la misma forma en que Nietzsche buscaba una nueva moral que rescatara el verdadero sentido de la vida. De igual forma, si vamos a sus otras obras, *Tristán y Muerte en Venecia*, nos podemos percatar de que son un desarrollo aún más profundo de las polémicas del artista y de la posición de la cultura con relación a la vida y la sociedad. Todas ellas, al igual que *Doktor Faustus*, devuelven al artista la posición y el papel que la sociedad moderna les ha quitado, no sin antes adentrarse en la complejidad de su mundo. Una complejidad que tanto Nietzsche como Mann, además de con su obra, ejemplificaron con sus propias vidas. Ambos vivieron para el arte, y hay que recordar que las ideas de Mann le obligaron al exilio durante el régimen nazi y Nietzsche luego de haber escrito durante toda su

vida, terminó perdiendo todo su conocimiento. Tanto *Tonio Kröger*, como *Tristán*, como *Muerte en Venecia*, son un reflejo de aquel que toma el arte como su vida, el artista.

Después de haber escrito *Buddenbrooks*, la fama de Thomas Mann comenzó a crecer y se convirtió rápidamente en un escritor confiado, sin miedo a mostrarse a través de sus escritos. Este aumento en la confianza en sí mismo y en lo que podía revelar de sí mismo a través de su obra es lo que observamos con la aparición de sus relatos *Tristán* y *Tonio Kröger*. En éstos, Mann trabaja, por primera vez, específicamente con el problema del artista creativo. Los protagonistas de estas obras son figuras enajenadas, pero no son simplemente personas que tratan de buscar un lugar en el mundo, sino que son escritores, artistas, personajes que bien o mal han escogido su profesión.

En *Tonio Kröger* podemos observar claramente la búsqueda de la motivación en el trabajo como artista. Al igual que Mann, Tonio ya gozaba de ser un tanto conocido por el público, pero su interés era el de ver cuáles eran los orígenes de ese trabajo, analizar el proceso creativo para esclarecer sus orígenes dudosos. El mismo Mann había declarado que esta obra era su obra más personal y a la misma vez es en esta en la que provee evidencias claras de su relación intelectual con Nietzsche. Hay una conexión directa entre las creencias de Nietzsche y el héroe manniano Tonio Kröger, por lo que entenderemos mejor al personaje si lo analizamos desde el punto de vista del artista de Nietzsche.

Las principales escenas de la obra se dan, tal y como vimos anteriormente, en la relación de Tonio con sus dos amores de la juventud, Hans Hansen e Ingeborg Holm, y en la conversación que el Tonio adulto tiene con Lisaveta. En dicha conversación, por ejemplo, hay una mención sobre Hamlet e donde Tonio dice que “éste es el caso de Hamlet, el príncipe danés, de ese típico literato. Sabía lo que era sentirse llamado a saber sin haber nacido para

ello”.²³³ Esta mención del *Hamlet* de Shakespeare, además de dejar al descubierto los sentimientos de Mann hacia su profesión, es una clara alusión al hombre dionisiaco de Nietzsche. Ya en un pasaje del *Nacimiento de la tragedia* Nietzsche hace la asociación entre ambos, al comentar los problemas a los que se enfrenta este hombre dionisiaco.

En ese sentido, el hombre dionisiaco parece ser como Hamlet: ambos parecen haber visto la verdad de las cosas, la han percibido y están reacios a actuar [...] El conocimiento mata la acción, la acción requiere el velo de la ilusión, esta es la lección que Hamlet enseña...²³⁴

Hay una relación entre este pasaje de Nietzsche y Tonio, pues Tonio intenta tener una vida normal, como los demás, y sin embargo está condenado a la enajenación, al conocimiento y a la soledad. Se siente condenado a saber, incluso desde el tiempo de su niñez, cuando leía a Schiller mientras los otros niños veían libros con imágenes. Tonio estaba condenada a ver a través de todo como el hombre dionisiaco de Nietzsche.

El mismo Mann veía en Nietzsche a un hombre lleno de soledad y sufrimiento cuyo trabajo era una tormentosa búsqueda de la verdad. En Nietzsche la verdad se encontraba a través del dolor y nada más doloroso que, como también ocurre con Tonio, aceptar su soledad, su separación del resto de los normales, la aceptación de un conocimiento para el que no se había nacido. Ya nos hablaba Nietzsche en *Más allá del bien y del mal*, que la fuerza del hombre debe medirse según la cantidad de verdad que puede soportar.

Durante su niñez, Tonio se sentía satisfecho con su condición de diferente a los demás, con escribir poesías aunque los otros le vieran de una manera distinta. Sin embargo, cuando se va dando cuenta de que su trabajo se ha vuelto el significado de toda su vida, y que

²³³ (TM, 331) “...der Fall Hamlets, des Dänen, dieses typischen Literaten. Er wußte, was das ist: zum Wissen berufen werden, ohne dazu geboren zu sein.”

²³⁴ Citado en R.A. Nichols, *Nietzsche in the Early Works of Thomas Mann*, University of California Press, USA, 1955, p. 23.

ya no es un trabajar por trabajar, sino que le es necesario para sentirse vivo, entonces es que comienza a sentirse horrorizado por la vida a la que ha sido inevitablemente condenado, lamenta su destino y llora ante Lisaveta por el tormento de la creación artística. “Existe algo que yo llamaría las náuseas del conocimiento: el estado en el cual a un hombre le basta comprender una cosa para sentir una repugnancia insuperable y ninguna intención de reconciliarse...”²³⁵ Este lamento de Tonio muestra, en definitiva, al artista de Nietzsche, aquel que aprende a descubrir una segunda naturaleza que horroriza y que condena, pero la misma naturaleza que una vez encontrada resulta imposible negar, simplemente porque se acerca más aún a la verdad. El conocimiento nos disgusta pero a la misma vez es esperanzador. Por eso, aunque aquel que se lanza al abismo sólo encuentra dolor y sufrimiento, a la misma vez se encuentra con su verdadero ser y debe, según Nietzsche, entregarse al sufrimiento de la verdadera vida. Es a través del sufrimiento que el hombre consigue ser un superhombre y un artista sólo llega a serlo a través de su obra. En Tonio, el sufrimiento es también el causante de su obra. El desarrollo de su escritura crece a expensas de su vida, condenado a ver cómo los demás son felices sin poder serlo. Nunca puede escapar a la creencia de que la razón y esencia de ser artista es aquello que a su vez lo mantiene en una prisión.

La concepción que ambos señalan sobre lo que debe ser un artista es otro punto de unión entre Nietzsche y Tonio Kröger. Tonio estaba preocupado por no equivocar la naturaleza del trabajo del artista con la falsedad del entusiasmo que éste representaba para el espectador. El artista no sólo se debe a la simulación de emociones, sino que su tarea es analizarlas y explicarlas. Un escritor debe ponerlo todo en palabras, explicarlo todo y controlarlo todo. Un artista debe controlar las emociones a través del arte, estar por encima de

²³⁵ (TM, 331) “Es gibt etwas, was ich Erkenntnisekel nenne, Lisaweta: der Zustand, in dem es dem Menschen genügt, eine Sache zu durchschauen, um sich bereits zum Sterben angewidert (und durchaus nicht versöhnlich gestimmt) zu fühlen.”

ellas. Los artistas, según explica Tonio a Lisaveta, “cantamos con una belleza conmovedora”.²³⁶ Por eso Tonio no acudió a Hans e Inge para saludarles cuando les vio en la escena del baile, sino que decide retirarse a la soledad de su habitación. Pues es precisamente en esa soledad, aceptando la imposibilidad de vivir como los otros, pero a la vez lleno de demasiada vida, en que nace su obra de arte, en que se hace artista.

El artista va tras sus pasiones, se vuelca en ellas, pero no sucumbe, las controla a través de la creación. Todos los factores que hacen de la vida algo difícil para Tonio Kröger, su sensibilidad, su falta de estímulo emocional, la búsqueda imposible de sus amores, se ven entonces en su obra. En este sentido el artista está llamado a dominar y utilizar sus debilidades. Para Nietzsche la toma de control del hombre sobre sus debilidades lo hacía superior. Para él, en el caso del artista, la debilidad se convertía en una virtud. Sin embargo, esta superioridad que siente el artista no proviene de una separación entre él y el mundo a su alrededor, sino que, tal como le ocurre a Tonio, es ese mundo a su alrededor y lo que en éste acontece, aquello desde lo cual o por lo cual el artista crea una obra de arte y toma dominio de ello.

Nietzsche nos habla de que el artista se refugia en la belleza de las formas. Pero las formas siguen siendo humanas o pertenecientes a lo humano, por lo que el artista es producto de esa condición, pues su arte se debe a ello. El artista está enfermo de tanta vida, pero desde esa enfermedad nace su obra, observando la belleza allí en donde otros no la pueden ver, allí en donde otros se horrorizan. El artista es un superhombre, pero es superhombre en la medida en que acepta que la vida es sufrimiento y que no existe nadie más lleno de vida que aquel que la acepta tal y como es, aquel que niega la moral porque ésta va en contra de los deseos más profundos del ser humano, aquel que vive al máximo de sus capacidades como si las cosas fuesen a retornar.

²³⁶ (TM, 327) “Wir singen ganz rührend schön. Jedoch.”

Tonio es una artista de la manera en que Nietzsche define a un artista. Esto lo podemos observar cuando refuta las palabras de Lisaveta sobre el poder purificador y sanador de la literatura. Lisaveta sugiere que la literatura, el producto del conocimiento y la elocuencia, debe someter las pasiones y ser una guía para el conocimiento. Ella cree en el poder redentor de las palabras.

El efecto purificador y santificador de la literatura, la destrucción de las pasiones por el intelecto y la palabra, la literatura como camino hacia la comprensión, el perdón y el amor, el poder redentor del lenguaje, el espíritu literario como el fenómeno más noble de todos del espíritu humano, el escritor como la persona perfecta, como santo.²³⁷

Sin embargo, tanto para Tonio como para Nietzsche, la superioridad del artista era la superioridad de un enfermo. El artista era un santo precisamente porque era una creatura que sufría y padecía, una víctima y un mártir de la vida, de las pasiones y del conocimiento de lo humano. El amor por lo humano salva el trabajo de Tonio. Su amor por la vida, por sus bellos y de ojos azules Hans e Inge, su sufrimiento y su soledad por imposibilidad de alcanzar lo deseado eran la razón de su arte. Y ese arte era precisamente lo que le convertía en distinto a los otros, en un ser superior que, tal y como afirma Nietzsche, puede tomar control de sus emociones.

Las constantes oposiciones en el interior de Tonio se hacen necesarias a aquel que opta por llevar la vida de un artista, aquel que se hace superior a lo humano precisamente porque está demasiado lleno de lo humano. Su condición en el mundo es la de un enfermo que padece en soledad y el sufrimiento de una vida que niega lo establecido porque va en contra de la vida misma. Tonio se reconoce distinto y al final decide vivir como distinto.

²³⁷ (TM, 330) “Die reinigende, heiligende, Wirkung der Literatur, die Zerstörung der Leidenschaften durch die Erkenntnis uns das Wort, die Literatur als Weg zum Verstehen, zum Vergeben und zur Liebe, die erlösende Macht der Sprache, der literarische Geist als die edelste Erscheinung des Menschengesistes überhaupt, der Literat als vollten, hieße, sie nicht genau genug betrachten”

Tonio escoge la vida del hombre dionisiaco, la vida de Hamlet, sentirse llamado a saber sin haber nacido para ello.

6.2 Nietzsche en *Tristán*

Por otro lado, también en la obra *Tristán* podemos observar las influencias de la filosofía de Nietzsche en la construcción de los personajes principales de la obra, el escritor Spinell y Gabriela Eckhof. Sobre todo Spinell, el héroe de la novela, está envuelto en los mismos conflictos que Tonio Kröger, y sus creencias e ideas pueden entenderse mucho mejor a través de los problemas que padecía Tonio. Spinell también sufría en el mundo y buscaba refugiarse en el arte, pero falló en plantearse el principal problema de Tonio, tratar de establecer una base válida para el desarrollo de su trabajo. Después de su primera y única novela publicada, su sentido de compromiso era inexistente. Tuvo problemas en la búsqueda y el seguimiento de su arte. En su soledad no pudo ser más que la parodia de un poeta a quien casi nadie tomaba muy en serio. En esa soledad sólo buscaba escapar de la vida, un refugio en el reino de su imaginación, el cual había creado en respuesta a sus propias necesidades. Su constante trabajo no tenía mucho sentido, sino que parecía más bien una reacción ante un mundo al que hallaba insensible. Sin embargo, una explicación de ello, del fracaso de Spinell, se puede hallar si observamos esta novela desde el punto de vista de las ideas que, de Nietzsche, Mann coloca en la creación de sus personajes.

Spinell vivía en un sanatorio, no precisamente porque estuviera enfermo sino a manera de protección del resto del mundo. En este lugar podía trabajar en paz, sin sentirse afectado por lo que ocurría en el exterior. No tenía amigos, y sentía cierto recelo ante los pacientes del sanatorio. Sin embargo, por momentos podíamos darnos cuenta de cuando algo le maravillaba y se nos revelaba con alguna expresión de admiración de la belleza que dejaba

escapar ante la presencia de alguna otra persona que pasara cerca de él. Esta misma admiración de la belleza se puede ver en lo que se nos revela de la novela que ha escrito. Ésta se recrea en salones elegantes de lujosos decorados, y detalla con mucho cuidado cada una de las escenas que acontecen. No obstante, aunque parecería que su profesión es la de escritor, y pasa la mayor parte de su tiempo escribiendo, no ha publicado ningún otro libro fuera del primero, por lo que no deja de ser una personaje sospechoso.

Una parte esencial en el desarrollo de Spinell es la llegada al sanatorio de Gabriela Eckhof, esposa del señor Klöterjahn. Ella es delicada, débil, y parece sentirse un poco triste con el desarrollo de su vida; contrario a su esposo, que es enérgico hasta el punto de ser molesto, y un aparentemente exitoso hombre de negocios. Sin embargo, la simpática historia da un vuelco en el momento en que Gabriela y Spinell se quedan solos en el salón, pues todos los demás se fueron a un paseo, y ella decide tocar al piano la obra de Wagner *Tristán e Isolda*. Ya hemos discutido el aprecio que Nietzsche sentía por la música de Wagner, aquella que, según decía, le causó un verdadero estado de arrobamiento. Y aunque luego de que rompiera con las ideas de Wagner y proclamara que *Tristán e Isolda* era la metafísica dirigida contra la vida, Mann defiende que la fascinación de Nietzsche por la música de Wagner nunca terminó. Para Mann, esta obra de Wagner tiene sus orígenes en la lectura de la obra de Schopenhauer y expresa de la manera más seductora posible el escape metafísico de Schopenhauer, el dominio de la voluntad. Sin embargo, aparte de esta asociación con la obra de Schopenhauer que comparte Mann con Nietzsche, el punto importante aquí es precisamente esa escena de Gabriela tocando el piano ante Spinell en donde ambos experimentan un estado de éxtasis y arrobamiento con la obra de Wagner, pues es exactamente el mismo estado del que nos habla Nietzsche que debe ser la actitud del artista al momento de la creación y, más aún, el estado del que experimenta una obra de arte. Luego de que Gabriela interpretara la obra, Spinell quedó atónito, como en un éxtasis que culminó

cuando cae de rodillas, no pudiendo su cuerpo aguantar el embiste de la belleza. Por su parte, Gabriela queda aparentemente agotada, pero dejando tras sus notas una atmósfera de haber ocurrido allí algo maravilloso. Luego de esta escena, la salud de Gabriela comienza a ir a peor, en un claro guiño irónico por parte de Mann, en donde se hace recurrente el tema del artista como un ser en constante sufrimiento. El arte es nuevamente un refugio para aquellos que siguen dicho camino, pero es un refugio que conduce al abismo. El artista busca la belleza aunque esta le cause la muerte, lo cual es algo que veremos con mayor agudeza en *Muerte en Venecia*.

También podemos notar que hay cierta afinidad entre el carácter de Spinell y el del propio Nietzsche. La retirada del personaje de Mann al sanatorio es muy semejante a aquellas que hiciera Nietzsche en los inviernos en Niza y las estancias en Turín. El artista es un enajenado, pero esta vez, un enajenado que acepta su separación del resto del mundo y que no sólo la acepta sino que la busca. Tanto Nietzsche como Spinell se sentían llamados a retirarse del lado de los otros para poder crear. Ambos negaban al mundo para acercarse más aún a él, veían en la enajenación un punto primordial para que el artista realizara su obra y había en ellos, incluso, cierto grado de rechazo a todos aquellos que le rodeaban. El rechazo del entorno era la única manera en que el artista consigue conquistarse a sí mismo, para dedicarse entonces a su oficio. Niega el mundo para llenarse de él.

Sobre Spinell se nos dice que pasaba todo el día escribiendo y su socialización se reducía a las horas que pasaba hablando con Gabriela, pues con el resto no intercambiaba demasiadas palabras.

Poco sociable, no hizo amistad con nadie. Sólo de vez en cuando se apoderaba de él un humor extrovertido, cariñoso y efusivo, y sucedía siempre que el señor Spinell caía en un estado de contemplación estética, cuando se sentía transportado de admiración por algo bello, como la consonancia de los colores, un vaso de forma

refinada, las montañas iluminadas por los rayos del sol [...] Se pasaba la mayor parte del tiempo escribiendo en su habitación, echaba al correo un número extraordinario de cartas, una o dos casi todos los días...²³⁸

Esta forma de vida del artista se asemeja enormemente a aquella que Nietzsche siempre buscó. El artista tiene sus propias formas, maneras, visiones, ideas y actitudes ante la vida. Por eso también tiene, como nos dice Nietzsche, su propia moral. Pues si sus acciones no van a la par con las del resto es precisamente porque lo establecido nada tiene que ver con su forma de vida. En Spinell es precisamente esto lo que vemos, su dedicación es lo único que le queda. Los demás son simplemente una molestia de que trata de escapar con su estadía en el sanatorio. En lugar de enfrentarse con ellos, se aparta, se enajena y hace lo que mejor sabe hacer, crear. Su única salvación la encontró en Gabriela, quien al parecer era como él, pero había sucumbido al resto cuando se casó con su marido. Una vez más vemos la manera en que el arte se ve amenazado por el entorno, sin embargo, es aquel que se llena de él hasta negarlo, quien puede ver claramente. Pero esta visión les hace sucumbir, tal y como cae Spinell de rodillas y a Gabriela le alcanza la muerte, Nietzsche terminó abrazándose a un caballo que estaba siendo golpeado por su cochero en Turín.

6.3 Nietzsche en *Muerte en Venecia*

El tono de las obras de Mann cambia con *Muerte en Venecia*, pero no así con las influencias de las ideas de Nietzsche en el comportamiento y las ideas de sus personajes. En esta novela, Mann abandona un poco el carácter irónico con que presentaba antes al artista

²³⁸ (TM, 245) “Er war ungesellig und hielt mit keiner Seele Gemeinschaft. Nur zuweilen konnte eine leutselige, liebevolle und überquellende Stimmung ihn befallen, und das geschah jedesmal, wenn Herr Spinell in ästhetischen Zustand verfiel, wenn der Anblick von irgend etwas Schönerem, der Zusammenklang zweier Farben, eine Vase von edler Form, das vom Sonnenuntergang bestrahlte Gebirge ihn zu lauter Bewunderung hinriß [...] Er verbrachte den größeren Teil des Tages schreibend auf seinem Zimmer und ließ außerordentlich viele Briefe zur Post befördern, fast täglich einen oder zwei, - wobei es nur als befremdend und belustigend auffiel, daß er seinerseits höchst selten welche empfing...”

frente a la vida y la sociedad en la que se desarrollaba y se centra ahora en los conflictos pasionales de sus personajes, como es el caso de Gustav Aschenbach. Sin embargo, esto no quiere decir que el personaje no sufra de los mismos problemas interiores de los que padecían también Tonio Kröger y Spinell, aun cuando ya no tratamos con un artista joven, sino con uno que se encuentra en una etapa madura y que ha alcanzado la fama gracias a sus conocidos escritos. Toda su vida la había dedicado a la escritura, al trabajo disciplinado, era un artista que optó por dicha vida y la vivía de una manera apasionada. Sin embargo, dicha disciplina también arrastraba un sentimiento de fatiga que le hizo abandonar sus horas de estudio y escritura para lanzarse a la visita de Venecia y todas las emociones suprimidas de antaño se vieron todas volcadas en la belleza de un niño de dieciséis años. Todo esto, claro está, le trae el colapso. Sin embargo, para entender el colapso de Aschenbach hay que primero saber lo que sucedió con nuestro héroe como un artista.

No cabe duda de que Aschenbach y su entrega por la escritura es una característica que comparte con otros personajes de Mann que hemos discutido, como Tonio y Spinell, e incluso con el propio Mann. El héroe de Mann demuestra siempre, como hemos visto, el mismo coraje y la misma entrega al proceso creativo. Es un heroísmo que nace de las debilidades, pues nace de la enajenación, del desentendimiento con los otros y del sufrimiento ante la vida. Este concepto de heroísmo era la razón de la popularidad de los escritos de Aschenbach. Es un héroe que, nuevamente, realza la forma de vida que el arte requiere al artista, la misma forma en que Nietzsche se dedicó al arte. Aschenbach y Nietzsche son artistas por necesidad.

También Aschenbach nos habla sobre nuevos valores, o sobre una nueva moral que cuestionara las bondades del conocimiento. Es al menos esto de lo que trata su mencionado libro *El miserable*, que “enseñaba a toda una juventud agradecida la posibilidad de una

firmeza moral, trascendiendo del conocimiento más profundo...²³⁹ Aschenbach expresaba cierto disgusto por el conocimiento, pero debemos entender que se trata de un conocimiento impuesto por lo establecido. Es el mismo disgusto por el conocimiento que expresaba Tonio, y el mismo, además, que siempre caracterizó a Nietzsche. Ese disgusto nace con el conocimiento de la pequeñez de los motivos de los hombres, con los orígenes esclavos de sus ambiciones, tal y como les llamara Nietzsche en *Así habló Zaratustra*.

Una alusión muy clara a Nietzsche hay en *El miserable* de Aschenbach; en ella el autor da la espalda al abismo. El abismo, como hemos discutido posteriormente, es en Nietzsche un símbolo recurrente. Para Nietzsche aquel que se lanza al abismo sólo consigue horrorizarse, pues en él sólo encuentra la verdad, en él logra ver la mezquindad del ser humano. Coraje, dice Nietzsche, nace en la superficie de nuestro conocimiento del abismo, el reconocimiento de las capas más bajas de los motivos humanos, y es a la misma vez el poder que todavía busca un valor más allá de eso. Aschenbach tiene ese coraje que se da con el abismo, y por eso es capaz de establecer para su generación la posibilidad de una moral más allá del conocimiento. Con esta actitud de Aschenbach, Man se vuelve hacia el Nietzsche que gustaba de repudiar todo el conocimiento que no sirve en la vida, que insiste en que la búsqueda por la verdad se debe subordinar a la necesidad de la de la que está más allá de la vida. Por eso, Aschenbach da la espalda al abismo y al hacerlo crea una nueva forma de vida con una moral que garantice la búsqueda de una verdad a través de los impulsos y las pasiones, aquello que persiguió durante su vida aunque ello le causara la muerte.

Tonio Kröger había aceptado la conclusión de que sus impresiones no podían formularse cuando sus sentimientos se encontraban excitados, sino que era tomando control sobre ellos que su corazón se sentía realmente vivo y que su trabajo alcanzaba valor. Era el

²³⁹ (TM, 500) "...und einer ganzen dankbaren Jugend die Möglichkeit sittlicher Entschlossenheit jenseits der tiefsten Erkenntnis zeigte..."

poder de amar lo que le convertía de literato a poeta. El artista reconoce que debe organizar y controlar sus sentimientos para hacerlos parte de la obra, tal y como nos dice Nietzsche.

Aschenbach aprendió a hacerlo a través de la disciplina y la escrupulosidad. Su sensibilidad y la precisión de su pensamiento eran devotas de la belleza y las formas. Incluso, al final de sus días, cuando escribiera su ensayo sobre Tadzio, sentía que, por última vez y más que nunca antes, eran ese gozo y el amor quienes habían producido su arte, y aun así no dejó de escribir siempre con suavidad y cuidado a la vez que con emoción y sentimiento. Aschenbach rescata en sus últimos días, con la vuelta a las pasiones y los sentimientos más profundos, el gozo y la vitalidad que había perdido por culpa de la comodidad de una escritura refinada, y sin embargo, toma control de esas pasiones y las hace escritura. Logra crear un balance, del cual también nos habla Nietzsche, entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre las pasiones y la belleza y el cuidado de las formas.

En la disciplina de su trabajo, Aschenbach había perdido contacto con las pasiones y el poder, las cuales, según Nietzsche, deben generar la obra de arte. Lo que envuelve a Aschenbach nuevamente en una nueva atmósfera es la fuerza de lo dionisiaco. En *Muerte en Venecia*, Mann introduce en su literatura lo dionisiaco como un símbolo primario de la fuerza de lo natural que debe siempre acompañar al artista. Es de la pasión de lo que debe surgir la obra de arte. La pasión por viajar que comienza al ver al extraño en las escaleras de la iglesia en Munich, la llegada a Venecia, el aire de la ciudad, el mar, la vista desde su habitación, la belleza del joven Tadzio y finalmente, la cólera asiática que le causó la muerte, devolvieron a Aschenbach sus impulsos y pasiones más profundas, renovaron su actividad creativa, crearon en su interior una orgía dionisiaca. Lo dionisiaco es el renacimiento de lo primitivo y lo salvaje, es el poder de la naturaleza suprimido por la necesidad de autocontrol y la sociedad, es el sacrificio de la individualidad por la aceptación de las fuerzas subjetivas de lo natural e impulsivo. La muerte de Aschenbach es una conciencia atormentada por las fuerzas

desencadenadas a las que ya no podía más negarse. Aschenbach decidió quedarse en Venecia persiguiendo a su amado aun cuando sabía que esto le costaría la muerte. Se niega a sí mismo en la búsqueda de la belleza, en la búsqueda de aquello que da sentido a su vida de artista.

Como decíamos antes, en Aschenbach vemos la expresión de ambos impulsos, lo apolíneo (lo medible, el control, la limitación, la libertad de las emociones comedidas) y lo dionisiaco (la rendición ante los excesos y la pasión que destruyen todo control ético). Tal y como ocurriera en su sueño, Aschenbach estaba viviendo en su interior un festival dionisiaco, una orgía dionisiaca, aun cuando toda su vida la había dedicado al servicio del ideal apolíneo. De hecho, podemos afirmar que al principio Aschenbach veía en Tazio el ideal apolíneo de belleza, con formas perfectas y una hermosura que sólo se encontraba en las mejores obras de arte de los griegos, pero pronto se da cuenta de que el amor y la belleza tienen raíces más profundas. Con el pasar de los días Tazio se convirtió en un objeto irresistible, en una incomprensible pasión y un estado de éxtasis que le trajeron su propia destrucción.

Si bien es cierto que estos tres relatos de Mann tratan sobre la problemática del artista desde su interior y los diferentes conflictos que éste pueda tener, también es cierto que *Muerte en Venecia* se diferencia de *Tristán* y *Tonio Kröger*. Pues en estas dos, la problemática del artista se da en la confusión que tiene éste de aceptarse como tal, de buscar su espacio en el mundo desde el cual poder crear su arte y poder vivir plenamente. Los conflictos presentados en los personajes principales, en esas figuras que Mann convierte en héroes, son similares a aquel despertar que Nietzsche presenta como el descubrimiento de una segunda y verdadera naturaleza, principio de aquel que llega a ser un superhombre, como es el caso de los artistas. Pero aquel que descubre su verdadera naturaleza, comienza un proceso de una belleza que horroriza, pues a la vez que se descubre, se da cuenta de que ya no pertenece al mundo efímero de los normales. De esto Mann está muy seguro, pues además

de sus personajes, es sobre su propia experiencia de la que nos habla, la experiencia de ser un artista, de ver el mundo desde una perspectiva distinta.

En el caso de *Muerte en Venecia*, Aschenbach ya es un escritor que goza de fama y cuyos escritos, al igual que sus vivencias, tratan temas de una profundidad aun mayor. En Aschenbach vemos ya a un artista cuyos pensamientos con respecto a su propia identidad y profesión ya se encuentran definidos. Aschenbach es el artista que una vez reconoce su verdadera naturaleza, se lanza por los caminos de las pasiones, de la belleza, de la plenitud y los excesos para crear su arte. Sus conflictos comienzan cuando se da cuenta de que el arte no emerge de la disciplina de la profesión, del control de las formas únicamente, sino que provienen de algo más superficial pero a la vez profundo, lo pasional e instintivo, incluso lo salvaje. Aschenbach sucumbe ante la belleza del joven Tadzio como sucumbe un artista ante la belleza y las posibilidades que ésta le brinda para crear. La negación de la moral y el vivir la vida al máximo de sus posibilidades son también características observables en Aschenbach quien experimenta el proceso completo de lo que según Nietzsche debe ser un superhombre, un santo, un artista. Aschenbach vive por el arte, tal y como lo hicieran Nietzsche y el propio Mann. Son artistas que han hecho de su propia vida una obra de arte, he ahí donde reside lo dionisiaco y es desde ahí que se produce el arte y de donde se genera la vida. Algo que Mann pudo entender de Nietzsche y que aplicó perfectamente en sus personajes artistas.

Doktor Faustus: La formación y culminación del artista manniano

Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a
trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance?

Charles Baudelaire

7.1 Una revisión de los artistas mannianos

Escrita como sabemos desde el exilio, en una época en que el nacionalsocialismo de Adolfo Hitler ya había hecho suficientes estragos en Europa, el *Doktor Faustus* es sin duda la novela definitiva de Thomas Mann. Ayudado por aportaciones de otros exiliados en Estados Unidos como Igor Stravinski, Arnold Schönberg y Theodor W. Adorno, la novela fue publicada en 1947, luego de haberla comenzado a escribir en 1943, fecha que, probablemente, utiliza Mann en la narración de la obra. Las referencias de Mann para esta obra son a su vez la razón de nuestro análisis, pues si por una parte su personaje se refugia de las teorías estéticas de Schönberg, es su refugio en lo diabólico como medio para alcanzar la genialidad artística, y su *leitmotiv* del artista enfermo, que en cierto grado sigue los pasos de la vida de Nietzsche y la sífilis, lo que nos lleva a la idea del artista consagrado de Thomas Mann. Como en anteriores novelas que ya hemos discutido, el dominio de lo demoníaco va a ser un factor importante dentro de la estructuración de esta obra, en la que además Mann va a darse a la tarea de estructurar las posibilidades del artista nietzscheano desde sus comienzos, durante su desarrollo y hasta su inevitable muerte. Mann admiraba demasiado a Nietzsche como para dejar pasar por desapercibido ese heroísmo artístico del que éste hace el eje de su filosofía. Para Nietzsche la existencia social estaba hundida en conflictos entre el orden y el desorden, entre lo nuevo y lo interminable, entre la forma y la carencia de ésta, y por ello abogaba por una nueva coalición entre el espíritu y la emoción. Es quizás la búsqueda de esa

reconciliación lo que Mann intenta encontrar con sus obras a través del desarrollo de la figura del artista. O más que una reconciliación, una convivencia entre ambas aunque sea sólo para antagonizar la una a la otra. Mann busca el conflicto, pero coloca los elementos conflictivos en un mismo lugar. Como si colocando lo instintivo y lo racional en continua lucha pudiera sacar lo mejor de cada uno de éstos. Por eso veremos más adelante que en *Adrian Leverkühn*, de la lucha conflictiva entre la vida y la enfermedad podremos obtener el mejor arte.

Los artistas de Mann, tal y como habría de presentarlos en sus obras posteriores, como *Tonio Kröger* en 1903, luego *Muerte en Venecia* y también en *Doktor Faustus*, no sólo se ven atraídos a la decadencia y el desorden porque viven en un mundo de decadencia histórica, aunque eso sea importante. También viven en los últimos momentos de la disputa entre arte clásico y arte romántico, y necesitan conocer y comprender el romántico y el oscuro reverso de la vida, preguntar qué es la vida en su naturaleza científica y espiritual.²⁴⁰ Tal parece que Leverkühn hereda, aún más agravados, los problemas de los artistas anteriores de Mann. Sin embargo, siempre existirá el producto final en Mann. La gran obra siempre renace de las cenizas de una existencia enferma.

7.2 La confrontación dual en Mann

Si penetramos en la lectura del *Doktor Faustus* nos damos cuenta de que una dualidad, de las que hablamos antes, se establece desde el comienzo. La confianza de Mann está puesta en una simple ecuación de $1+1=2$, y sin importar lo que 1 represente, lo que sí resultará importante es el producto que se obtiene por la acción de anteponer elementos. La utilización de Mann de un narrador que cuenta la vida del músico Adrian Leverkühn es desde el inicio un intento de separar al artista moderado, recatado y armonioso del artista

²⁴⁰ Ver Bradburry, *El mundo moderno: Diez grandes escritores*, Editorial Edhasa, Barcelona, 1990, p.142.

demoníaco que antes de ir por los campos de la razón, se sumerge en el de los instintos. Serenus Zeitblom, nombre que dice tener dicho narrador, nos hace varias salvedades al comienzo de la novela. La primera, que contará la historia de un “músico genial”, adjetivo del que luego hará una pequeña ponencia. Inmediatamente después se nos revela como un “hombre de temperamento moderado, sano, humano, inclinado a la templanza, a la armonía, a la razón... en suma, un hijo de las Musas según el sentido académico de la expresión”²⁴¹ razón por la cual duda, en ocasiones, de su capacidad para interpretar el genio creativo de su amigo Adrian Leverkühn. Pues antagoniza un poco más adelante su definición de sí mismo con “el influjo demoníaco en la vida humana” la cual “siempre he considerado extraña a mi ser, lo he eliminado instintivamente de mi panorama universal y nunca he sentido la más ligera inclinación a entrar temerariamente en contacto con las fuerzas infernales, ni mucho menos las de provocarlas con jactancia o de ofrecerles mi dedo meñique cuando han llegado hasta mí sus tentaciones”²⁴². Así que de entrada Mann crea una rivalidad entre dos tipos de artistas de la que más adelante se hará valer para delimitar o definir cada una de ellas, quedando de parte del lector el juicio sobre ambas, aun cuando ya sabemos, por cuanto hemos discutido en esta investigación, cuál de ellas pretende Mann elevar.

Serenus Zeitblom se define además como heredero de las doctrinas de humanistas alemanes como Johannes Reuchlin, filósofo muy religioso que se convirtió al reformismo y jugó un papel importante en dicho movimiento, Crotus von Dornheim, Conradus Mutianus, muy influenciado por el misticismo neoplatónico, y Eoban Hesse, quien como sabemos se dedicaba a escribir poemas a las personas importantes de la iglesia o del gobierno para

²⁴¹ Mann, *Doktor Faustus*, *Op. cit.*, p. 7. “Ich bin eine durchaus gemäßigte und, ich darf wohl sagen, gesunde, human temperierte, auf das Harmonische und Vernünftige gerichtete Natur, ein Gelehrter und conjuratus des Lateinischen Heeres, nicht ohne Beziehung zu den Schönen Künsten (ich spiele die Viola d’amore), aber ein Musensohn im akademischen Sinne des Wortes.”

²⁴² *Ibid.*, pp. 7-8. “Das Dämonische, so wenig ich mir herausnehme, seinen Einfluß auf das Menschenleben zu leugnen, habe ich jederzeit als entschieden wesensfremd empfunden, es instinktiv aus meinem Weltbilde ausgeschaltet und niemals die leiseste Neigung verspürt, mich mit den unteren Mächten verwegend einzulassen, sie gar im Übermut zu mir herauszufordern, oder ihnen, wenn sie von sich aus versuchend an mich herantraten, auch nur den kleinen Finger zu reichen.”

obtener sus favores. Con todo esto, el narrador refleja su posición, y es inevitable que sea desde ésta desde donde nos contará la historia de Lerverkühn. Para Mann este recurso es muy apropiado pues, volviendo al inicio, este narrador marcará la diferencia entre el humanista y el genio, entre el académico y el artista, entre lo armonioso y lo demoníaco. Si por una parte tenemos a Serenus Zeitblom por otra tendremos a Adrian Lerverkühn siendo, aunque amigos, uno el antagonista del otro. Como más adelante nos relata el propio narrador en una interesante argumentación sobre el “genio” artístico:

Hice referencia al genio musical de mi difunto amigo. Sin embargo, esa palabra “genio”, aun cuando extremada, es eufónica, noble y sanamente humana, y a los hombres como yo, aun cuando privados de entrar por sí mismos en tan elevadas regiones y sin haber pretendido ingresar en la gracia del *divinis influxibus ex alto*, nada debiera razonablemente privarles de hablar y tratar de lo genial con un sentimiento de gozosa contemplación y respetuosa confianza.²⁴³

Sin embargo nos hace entonces una interesante salvedad, aun sabiendo que su quehacer artístico no participa de esa manera de la gracia creadora del arte.

Y no obstante, es innegable, y nadie ha pretendido negarlo nunca, que en esa radiante esfera la participación de lo demoníaco y contrario a la razón es inquietante; que existe una relación, generadora de un suave horror, entre ella y el imperio infernal, y que los mismos adjetivo que he tratado de aplicarle, noble, humanamente sana, armónica, no acaban de encajar perfectamente, incluso cuando –he de reconocerlo aunque no sin dolor- se trata de una sublime y genuina genialidad, dada, o impuesta, por Dios, y no de una genialidad adquirida y perecedera, de la consunción pecaminosa y enfermiza de dones naturales, del cumplimiento de un oneroso contrato de enajenación...²⁴⁴

²⁴³ *Ibid.*, p. 8. “Ich sprach von dem musikalischen Genius meines verewigten Freundes. Nun ist dieses Wort ‘Genie’ wenn auch über-mäßigen, so doch gewiß edlen, harmonischen und human-gesunden Klanges und Charakters, und meinesgleichen, so weit er von dem Anspruch entfernt ist, mit dem eigenen Wesen an diesem hohen Bezirke teilzuhaben und je mit *divinis influxibus ex alto* begnadet gewesen zu sein, sollte keinen vernünftigen Grund sehen, davor zurückzubangen, keinen Grund, nicht mit freudigem Aufblick und ehrerbietiger Vertraulichkeit davon zu sprechen und zu handeln.”

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 8. “Und doch ist nicht zu leugnen und ist nie geleugnet worden, daß an dieser strahlenden Sphäre das Dämonische und Widervernünftige einen beunruhigenden Anteil hat, daß immer eine leises Grauen erweckende

Todo este recurso de Mann se adelanta a la obra, al intento de Serenus de escribir sobre la vida de su amigo. Lo que nos lleva a hacernos varios cuestionamientos. ¿Es insuficiente un narrador que no conoce por cuenta propia las experiencias que llevaron a Leverkühn a convertirse en el artista que fue? ¿Pasa todo artista por un proceso de discernimiento para tomar el camino que lo conducirá a su propia redención? ¿Cuál es el verdadero artista? Por suerte para nosotros, todo esto nos acerca al genio, antes discutido, de Schopenhauer y al artista del que antes nos hablaba Nietzsche. Estamos a las puertas de la vida de Lerverkühn, un artista consagrado en lo demoníaco, siendo el contraste del narrador dudoso un utensilio válido para diferenciar los elementos que llevan al artista a convertirse en genio. Pues sus oscilaciones nos otorgan reflexiones como las que un día hizo frente a sus alumnos: “Más tarde, hube de explicar desde la cátedra a mis alumnos que la cultura no es otra cosa que la devota y ordenadora, por no decir benéfica, incorporación de lo monstruoso y de lo sombrío en el culto de lo divino”²⁴⁵. Al fin y al cabo, no se escribe una obra sobre la vida de alguien sin sentir algún tipo de admiración.

7.3 Los orígenes musicales de Adrian Leverkühn

Los orígenes del interés por la música de Adrian Lerverkühn parecen ser muy sencillos. Ya nos hace la salvedad el narrador de que durante sus años escolares padecía de cierta soberbia ante sus maestros pues parecía tener un dominio natural de todo cuanto le era enseñado en clase. Por la música, por otra parte, ni siquiera mostraba un interés particular.

Verbindung besteht zwischen ihr und dem unteren Reich, und daß eben darum die versichernden Epitheta, die ich ihr beizulegen versuchte, ‘edel’, ‘human-gesund’ und ‘harmonisch’, nicht recht darauf passen wollen, - selbst dann nicht – mit einer Art schmerzlichen Entschlusses stelle ich diesen Unterschied auf – selbst dann nicht, wenn es sich um lauterer und genuines, von Gott geschenktes oder auch verhängtes Genie handelt und nicht um ein akquiriertes und verderbliches, um den sünd- und krankhaften Brand natürlicher Gaben, die Ausübung eines gräßlichen Kaufvertrages...”

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 13. “Und oft habe ich später meinen Primanern vom Katheder herab erklärt, daß Kultur recht eigentlich die fromme und ordnende, ich möchte sagen begütigende Einbeziehung des Nüchtern-Ungeheueren in den Kultus der Götter ist.”

Tanto así que lo que Zeitblom marca como su inicio en la música eran aquellas canciones que cantaba una de las criadas, Hanne, quien trataba de enseñarles distintas composiciones de contrapunto elemental en las que cada voz repite lo que cantaron las anteriores. “De este modo, separados siempre uno del otro en el tiempo, conseguíamos fundir armónicamente las diversas presencias melódicas (...) un conjunto armonioso que nos complacía sin que ninguno de nosotros se preocupara mayormente de su naturaleza o de sus causas.”²⁴⁶ Una complacencia inocente que sin embargo desconocía su eventual desarrollo.

Encaminado Adrian hacia los estudios académicos fue enviado a la casa de su tío Nikolaus Lerverkühn quien poseía una tienda de instrumentos musicales. Sería él también, Nikolaus quien un día sorprendiera a Adrian tocando un viejo piano con cierta facilidad y diera comienzo la educación musical de éste. Estos eventos tan cotidianos y escasos de gracia e importancia marcaron el comienzo en la música de Adrian. Con esto Mann nos acerca más a la creación de un genio y no al nacimiento de un niño prodigio tal y como ocurrió con Mozart. El camino recorrido por Adrian desde su infancia va a ser un proceso que se irá desarrollando con el tiempo, y con esto nos acerca mucho más a la figura de Wagner.

La verdadera influencia de Adrian en la música llegaría con aquellas conferencias que escuchaba de su maestro Wendell Kretzschmar, quien aunque con problemas de habla, hacía su mejor esfuerzo para instruir en musicología a la gente de Kaisersaschern. Además de las clases particulares de música, Kretzschmar ofrecía diferentes conferencias que sin lugar a dudas abrirían ciertos caminos en las interrogantes musicales de Adrian y que serían el comienzo de sus estudios en este campo. Vale la pena señalar que es probablemente en estos episodios en donde podemos ver la intervención de Adorno y sus interrogantes en torno a la

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 32. “So aber waren wir denn immer in der Zeit auseinander, während doch sie melodische Gegenwart eines jeden sich erfreulich zu der des andern verhielt [...] ein Gefüge, dessen Stimmigkeit wir uns gefallen ließen, ohne ihrer Natur und Ursache weiter nachzufragen. Auch der acht- oder neunjährige Adrian tat das wohl nicht.”

música en la obra de Mann²⁴⁷. Recordamos algunas de sus conferencias en las cuales se nos señala por ejemplo que es la imposibilidad de Beethoven para la fuga lo que hizo que su *Sonata, 32, Opus III*, tuviera sólo dos movimientos y que de esta manera su obra se adelantaría a lo que sería la música del siglo XX. Cabe señalar además que no es el único momento en que se nos va a hablar de Beethoven en el *Doktor Faustus*, pues más adelante, el propio Adrian, retoma dicho tema y señala que Beethoven nunca trató la fuga con la seguridad técnica, la limpieza y la facilidad que distinguen a Mozart. Pero que es por esta razón precisamente que posee su polifonía un contenido intelectual que supera y ensancha los dominios de lo musical. En otra conferencia, Kretzschmar hace referencia a *El Oro del Rin*, obra de Wagner, de la que señala la importancia del tritono como representación de las fuerzas telúricas. Esto luego de haber abogado en otra conferencia por la supremacía de la música por su unidad de forma y su contenido y su capacidad de darle musicalidad a la abstracción. Sobre esto señala que “En realidad no hay arte más intelectual que la música, como lo demuestra ya el hecho de que, en ella, forma y contenido se entrelazan como en ningún otro; son, en realidad de verdad, una sola y misma cosa”²⁴⁸. Dedicó otra de sus conferencias al tema de la búsqueda de la verdad en el arte musical mediante la ordenación racional de la música en series basadas en las doce notas de la escala cromática, o sea el dodecafonismo de Schönberg²⁴⁹. Otro tema importante lo es la diferencia que establece Kretzschmar entre el clasicismo musical y la nueva música, pues contrario a este último, el primero impide las transiciones y el desarrollo musical. Sobre estas conferencias, y refiriéndose a Kretzschmar, nos señala Serenus Zeitblom que ejercían sobre Adrián una

²⁴⁷ Desde el capítulo IV del *Doktor Faustus* en adelante, la redacción de la novela recibe notables influencias de Theodor W. Adorno sobre todo de sus textos *Filosofía de la nueva música* y de *El estilo de madurez en Beethoven*. Se sabe, como mencionamos al principio que Adorno asesora a Mann y que incluso escribe pasajes enteros con descripciones musicales de las composiciones de Leverkühn y reflexiones estéticas sobre música.

²⁴⁸ Mann, *Doktor Faustus*, Op. cit., p. 64. “In der Tat sei sie die geigtist aller Künste, was sich schon daran erweise, daß Form und Inhalt in ihr, wie in keiner anderen ineinander verschlungen und schlechthin ein und dasselbe seien.”

²⁴⁹ La apropiación de parte de Mann de esta técnica serial de dodecafonismo en su obra causó el enfado de Schönberg, por lo que Mann tuvo que hacer la salvedad en todas sus obras de que dicha técnica compositiva era de la autoría del compositor austriaco.

acción estimulante, lo cual era prueba de su inteligencia, de tal forma que al salir de allí no podían dejar de comentar sobre las distintas ideas de las que se había hablado.

Dichos argumentos de Kretzschmar fueron cultivando en Adrian el elemento del interés y la curiosidad por el mundo de la música. Sin embargo, otro interés iba creciendo a la par con aquel, y era el interés por la teología, un punto importante en su vida que más adelante desarrollaremos.

Antes de ello es importante señalar que a la vez que la genialidad de Adrian iba creciendo y desarrollándose, comienzan a hacerse evidentes sus descuidos de salud. Es como si Mann quisiera hacernos ver cómo nunca va a dejar de estar ligada la genialidad con la enfermedad, tal y como ya hemos visto en otros de sus artistas. Sobre esto se nos llama la atención mediante la preocupación de Zeitblom ante lo que podía apreciar de Adrian y sus inquietudes por la música.

La carga suplementaria que estos prematuros descubrimientos representaban para todo su sistema, intelectual y físico, llegó a veces a inquietarme. (...) Estaba pálido con frecuencia, y no sólo los días que sufría la heredada jaqueca. Era visible que no dormía lo bastante. Dedicada a la lectura horas de la noche. No dejé de comunicar mis preocupaciones a Kretzschmar y de preguntarle si no creía, como yo, que Adrian era una de esas inteligencias más necesitadas de freno que de estímulo.²⁵⁰

Podríamos señalar que, aparte de la jaqueca heredada de su padre de la que ya sufría Adrián, son estos descuidos por su salud, acercándose así a la enfermedad, lo que le irá adentrando a una vida enferma. Una enfermedad que como veremos estará siempre ligada a su genialidad y capacidad creativa.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 74. “Zuweilen Sorgen machte der Überbelastung wegen, die diese doch wohl verfrühten Erkundungen für sein junges System bedeuteten [...] Oft sah er blaß aus –und das nicht nur an Tagen, wenn die ererbte Migräne ihren trübenden Druck auf ihn ausübte. Augenscheinlich hatte er zu wenig Schlaf, denn zum Lesen verwendete er Nachtstunden. Ich unterließ auch nicht, Kretzschmar meine Besorgnis einzugestehen und bei ihm anzufragen, ob er nicht mit mir in Adrian eine Natur sähe, die geistig eher zurückzuhalten als vorwärtszustoßen sei.”

Volviendo al asunto de la teología, Adrian comienza a mostrar cierto interés por dicho tema durante el tiempo de su bachiller. Tomaba una clase de lengua hebrea que iba muy a la par con sus creencias religiosas. Es de hecho para su último año de bachiller que decide que al terminar comenzaría a estudiar teología. Ya para Adrian la filosofía tenía un sitio muy importante dentro de sus estudios. Tanto él como Serenus pensaban que la filosofía era la reina de las ciencias, pues:

La filosofía abarca las demás ciencias, la resume intelectualmente, inserta y ordena en un cuadro universal los resultados de la investigación en todas las disciplinas, crea una síntesis superior y normativa, reveladora del sentido de la vida y de la posición del hombre en el cosmos.²⁵¹

Sin embargo Serenus nos hace la salvedad, pero a manera de crítica o de desagrado con la idea, de que existe una disciplina en la que la filosofía pasa de ser reina a sirvienta, y esta es la teología. Pues cuando el amor al saber se eleva a la contemplación de la más alta entidad, a la doctrina de las cosas divinas se llega a la cumbre del pensar, al intelecto espiritualizado. Las otras ciencias profanas, nos dice Serenus, y al parecer es como si el mismo Thomas Mann nos estuviera heredando uno de sus complejos:

Se convierten en meros instrumentos al servicio del conocimiento de lo sagrado –y al mismo tiempo un objetivo que hay que perseguir con la más profunda humildad porque, según las palabras de la Escritura, ‘es superior a toda la razón’- y la inteligencia humana, al ir en su busca, contrae obligaciones más estrictas y fervorosas que las que pueda imponerle cualquier otra disciplina²⁵².

²⁵¹ *Ibid.*, p. 83. “Daß die Philosophie die Königin der Wissenschaften sei. Sie überblicke sie, fasse sie geistig zusammen, ordne und läutere die Ergebnisse aller Forschungsgebiete zum Weltbilde, zu einer überherrschenden und maßgebenden, den Sinn des Lebens erschließenden Synthese, zur schauenden Bestimmung der Stellung des Menschen im Kosmos.”

²⁵² *Ibid.*, p. 83. “Zum bloßen Rüstzeug werden für den Dienst der Erkenntnis am Heiligen, - und das in tiefster Demut zu verfolgende Ziel auch wieder, weil es, nach dem Schriftworte, ‘höher ist als alle Vernunft’ und der menschliche Geist dabei eine frömmere, gläubigere Bindung eingeht, als sonst irgendeine gelehrte Fachbeschränkung ihm auferlegt.”

Y es que el propio narrador de cierta forma se burla de la manera en que Adrian comienza a interesarse por esa disciplina religiosa. Hay que señalar además que Mann introduce aquí un elemento que está presente a lo largo de toda su obra y que, aunque no se discute en este trabajo investigativo a profundidad, no escapan de nuestros señalamientos, a manera de paréntesis, aquellas ocasiones en que Mann haga uso del recurso de la ironía para insertar de una forma u otra su opinión. ¿Qué es la ironía sino el posicionarse en un lugar elevado y desde ahí observar e interpretar la situación observada? Es exactamente esto lo que realiza Mann al hablarnos sobre la superioridad de la teología y la importancia de ésta en el mundo de las ciencias.

Es eso también lo que ocurre, tal y como si el mismo Mann nos lanzara un guiño, cuando Adrian estaba en esos días de despedirse de sus profesores, cuando el doctor Stoientin, director del liceo, habla con él y le dice que se mantenga alejado del asecho del diablo, como si conociera algún detalle que el lector aún desconoce. Por eso le dice: “Vaya usted con Dios, porque creo, sea cual sea su opinión, que la ayuda de Dios le es a usted necesaria”²⁵³. Y más adelante también agrega dentro de su consejo a Adrian:

Le hago a usted el cumplido de decirle que lo que usted es lo es por providencial designio. Séalo usted con humildad, amigo, sin retos ni alardes, y no olvide que la complacencia para consigo mismo significa decadencia e ingratitud hacia el dispensador de todos los bienes.²⁵⁴

Si bien sabemos que el doctor Stoientin no es providente, lo que sí sabemos es que quien realmente conoce lo que va a acontecer en la obra es el propio Mann y tal parece que se burla de ello. Se burla del destino que le tiene reservado a Adrian Leverkühn. Mira todo

²⁵³ *Ibid.*, p. 85. “Vale und Gott mit Ihnen, Leverkühn! – Der Segensspruch kommt mir vom Herzen, und ob nun Sie dieser Meinung sind oder nicht, ich fühle, daß Sie ihn brauchen können.”

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 86. “Es ist ein Kompliment, das ich Ihnen da mache, nämlich dem, was Sie von Gottes wegen sind. Seien Sie’s in Demut, mein Freund, nicht in Trutz und Poch; und bleiben Sie eingedenk, daß Selbstgenüge dem Abfall gleichkommt und dem Undank gegen den Spender aller Gnaden!”

desde el lugar de Dios, desde el lugar de autor y nos lanza una pista mientras se ríe de su propia complicidad. La ironía de Mann, probablemente una de las mejor aplicadas de la literatura universal es un juego de complicidad que incluye al autor, el lector y los personajes, pero que al fin y al cabo el único que posee la libertad para tomar su posición es, como Dios, el propio autor.²⁵⁵

Como una ironía del propio Mann también se puede señalar la risa de la que sufre Adrian repentinamente si se comenta algo en lo que cree haya cierta equivocación. Así nos explica en una ocasión Serenus Zeitblom que no era gran amigo de la risa y cada vez que Adrian sufría de aquella risa burlona, él no podía dejar de pensar en una historia. Era aquella que contaba San Agustín en *De Civitate Dei* y explica que Cam, el hijo de Noé y padre del mago Zoroastro, fue el único hombre que se rió al nacer, cosa que por otra parte sólo puede ocurrir gracias a la ayuda de diablo. Esta manera de Mann de acercar a Adrian a lo diabólico es otra manera de posicionarse sobre todo lo demás, sobre todo lo que considera inferior. Y así será el comportamiento de Adrian en muchas de sus tertulias en las que se ve obligado a escuchar los planteamientos de los otros. Sus capacidades están por encima de los demás y la risa burlona no es otra cosa que la manera de Mann demostrarnos esa superioridad de lo intelectual.

Pero siguiendo con la historia de Adrian, su elección por los estudios teológicos no lograba entenderla su mejor amigo Serenus. El estudio de la teología, que cabe añadir es el estudio del *theos* o de las cosas y los hechos relacionados con Dios, era una disciplina no solamente bien vista en la época sino que se estudiaba mucho por diferentes intelectuales. Aunque ya por el final se nos revela la función de la teología en la vida de Adrian, hecho que Serenus al fin y al cabo logra entender, lo cierto es que en un principio se muestra bastante en

²⁵⁵ Ver Hans Mayer, *La literatura alemana desde Thomas Mann*, Alianza Editorial, Madrid, 1970, p. 21.

desacuerdo con la elección de su amigo. Por ello nos ofrece frases como “La superioridad científica de la teología es débil porque a su humanismo y a su moralismo les falta la comprensión del carácter demoníaco de la existencia humana.”²⁵⁶ Con ello Mann nos revela una pieza clave en su pensar y en el eventual desarrollo de su personaje. La teología escapa al estudio de lo demoníaco. Y es ese aspecto de lo demoníaco lo que estudia Nietzsche al recordarnos los banquetes a Dioniso de los antiguos griegos. La teología no llega a los caminos a los que la creación humana puede llegar. Con lo que nos queda entredicho que dicho camino de Adrian no puede ser sino pasajero o necesario para llegar a un punto más importante y abarcador, un punto al que la teología no alcanza, aún cuando éste sí pueda servirse la teología, ese punto es la música.

Para Mann, aunque todavía no para nuestro narrador, Serenus Zeitblom, que lo entenderá por completo en el discurso final de Adrian, está claro el papel que juega la teología en la vida de Adrian. Por ello se nos explica que este estudio de Dios, esa teología es una culta, pero vacía y en el fondo la radicalización conservadora está mucho más próxima de la naturaleza trágica de la vida. En consecuencia, sus relaciones con la cultura son mayores que las que tiene la ideología liberal. Pues es de observar la infiltración del pensamiento teológico en esas corrientes irracionales de la filosofía, cuyo armazón teórico tiene como temas principales lo antiteórico, lo vital, la voluntad, el impulso y, para decirlo de una vez, lo demoníaco. Esto, claro está, permite a la teología cobrar nuevo y vivos colores. Pues en contacto con el espíritu de la filosofía vital, con el irracionalismo, la teología corre el peligro de convertirse en demonología. Esta teología sólo abría los caminos de Adrian hacia lo demoníaco, como si un mejor entendimiento de los asuntos de Dios le otorgara, al fin y al cabo, un mejor conocimiento sobre los asuntos del diablo.

²⁵⁶ Mann, *Doktor Faustus*, *Op. cit.*, p. 92. “Die wissenschaftliche Überlegenheit der liberalen Theologie, heißt es nun, sei zwar unbestreitbar, aber ihre theologische Position sei schwach, denn ihrem Moralismus und Humanismus mangle die Einsicht in den dämonischen Charakter der menschlichen Existenz.”

Como decíamos, la actitud de Serenus hasta el momento es de total incomprensión y hasta asistía a los cursos de Adrian para poder escuchar lo que éste escuchaba. Sin embargo, no lograba salir de la incomprensión. “Pero cómo puede uno ser teólogo, cómo es posible elegir esta profesión en el mundo intelectual contemporáneo, si no es por mera obediencia al mecanismo de una tradición familiar, era cosa sobre la cual ninguno de ellos [los compañeros teólogos de Adrian] daba la menor explicación y por mi parte hubiese sido poco correcto pedírsela.”²⁵⁷ Ante esta visión de Serenus, Mann nos vuelve a señalar la dicotomía entre ellos, esta vez pareciendo que hubiese un intercambio de roles, aunque más adelante descubriremos que no es así. Aquí se interpone el humanista ante el teólogo. Sin embargo lo que tenemos que entender es que esta teología, aunque en un principio nos parezca a la visión del artista que construye Mann, es el camino que va llevando a Adrian Leverkühn a los caminos de lo demoníaco. Un mayor conocimiento de lo divino nos lleva, a la misma vez, a pasar muy cerca de los caminos de la perdición del alma. Allí en donde la voluntad y lo instintivo van por encima de lo divino.

Esta visión de la teología como complemento contrario a lo demoníaco o viceversa, se ve representada en uno de los profesores de Adrian durante sus estudios de teología. El profesor Ehrenfried Kumpf era el más jugoso orador de toda la universidad y su clase la más frecuentada por estudiantes de todos los cursos y facultades. Serenus Zeitblom nos dice que su punto de vista teológico representaba la “tendencia conservadora conciliatoria con ribetes crítico-liberales”²⁵⁸. Había sido un estudioso de Goethe y Schiller pero más adelante había dado un vuelco hacia la teología y ese despertar religioso le hizo alejarse del humanismo

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 93. “Aber wie man Theolog sein kann, wie man unter den geistigen Umständen der Gegenwart darauf verfällt, diesen Beruf zu wählen, es sei den, man gehorche einfach dem Mechanismus einer Familienüberlieferung, darüber ließen sie sich nicht aus, und von meiner Seite wäre es zweifellos eine taktlose Anzapfung gewesen, sie deswegen ins Verhör zu nehmen.”

²⁵⁸ *Ibid.*, 97. “Theologisch gesehen war Kumpf ein Vertreter jenes Vermittlungs-Konservativismus mit kritisch-liberalen Einschlägen, von dem ich sprach.”

estético. Sin embargo sus cursos eran tan asiduos más por la manera de éste hablar sobre lo demoníaco que sobre las cosas de Dios. Nos dice Serenus:

Su liberalismo, fundado no en la duda humanista sobre el dogma sino en la duda religiosa sobre el crédito que pueda merecer nuestro pensamiento, no disminuía su fe en la verdad revelada, ni le privaba tampoco, por otra parte, de sostener con el diablo relaciones estrechas aun cuando tirantes. No trataré averiguar hasta qué punto creía Kumpf en la existencia personal del Maligno, pero no puedo dejar de decirme que, desde el momento que de teología se trata, y sobre todo cuando la teología va unida a una naturaleza tan expansiva como la de Ehrenfried Kumpf, el diablo tiene su lugar señalado en el retablo y mantiene, frente a Dios, su realidad complementaria.²⁵⁹

El profesor Kumpf equiparaba como simbolismos tanto al cielo como al infierno e incluso aseguraba que la figura del diablo era más allegada al pueblo que la misma figura de Dios. Sufrió de repentinas batallas contra el demonio a quien ordenaba alejarse de los que estaban allí presentes, pero seguía siendo indudable que sus actos revelaban una especie de malévolo reconocimiento personal, una relación directa y activa con el enemigo de Dios. Esta relación de Dios y el diablo que se nos presenta en la figura del profesor Kumpf, es crucial en la vida y decisiones futuras de Adrian. Las influencias del profesor en sus alumnos, y en este caso en particular de Serenus y Adrian, no se hicieron esperar. Tanto así que asistían a su casa a cenar y escucharle cantar a la guitarra y pelear con el demonio a lo que Adrian respondía, luego de salir de la escena, con su típica risa burlona.

Otra figura en la carrera universitaria de Adrian contribuye a desarrollar la concepción de lo demoníaco. El profesor Eberhard Schleppfuss quien aunque tenía un grupo de estudiantes más reducido, era un perfecto ejemplo de la naturaleza de la teología de tender

²⁵⁹ *Ibid.*, p.98. Sein Liberalismus nämlich, der ja nicht in dem humanistischen Zweifel am Dogma, sondern in dem religiösen Zweifel an der Vertrauenswürdigkeit unseres Denkens gründete, hinderte ihn nicht nur nicht an einem strammen Offenbarungsglauben, sondern auch daran nicht, mit dem Teufel auf sehr vertrautem, wenn auch natürlich gespanntem Fuße zu stehen. Ich kann und will nicht untersuchen, wie weit er an die persönliche Existenz des Widersachers glaubte, sage mir aber, daß, wo überhaupt Theologie ist – und nun gar, wenn sie sich mit einer so saftigen Natur wie der Ehrenfried Kumpfs verbindet –, auch der Teufel zum Bilde gehört und seine komplementäre Realität zu derjenigen Gottes behauptet.”

en determinadas circunstancias a convertirse en demonología. Su teoría giraba principalmente en torno a la idea de que el mal y la persona misma del Maligno eran un resultado necesario, un inevitable aditamento a la sagrada existencia de Dios. Los vicios del hombre se convertían así en el mero apetito de manchar la virtud, sin la cual el vicio carecería de raíces. Hacía del vicio el goce de la libertad, de la posibilidad de pecar, inherente al acto mismo de la creación. Enfrentaba además la libre elección de los hombres con la libertad para pecar, lo que daba el resultado de la insuficiencia en la omnipotencia de Dios por no habernos creado incapaces de hacer el mal. Según las doctrinas de Schleppfuss, por las cuales Adrian aprende sobre los tratos con los demonios y otras ilusiones demoníacas:

Lo malo contribuye a la plenitud o perfección del Universo y éste no sería, sin aquél, perfecto. Así se explica que lo permitiere Dios, que, siendo perfecto, ha de querer lo perfecto, y no solamente lo perfectamente bueno, sino la perfección entendida como complejidad, como recíproca afirmación de la existencia. Porque lo bueno existe, lo malo es más malo aún e, inversamente, lo bueno es mejor porque lo malo existe.²⁶⁰

La influencia de Schleppfuss en la formación de Adrian se hace evidente en frases como esta anterior en la que se abre para él como algo desconocido e interesante el campo de lo demoníaco. Es el momento en la historia que escoge Mann para enfrentar a su personaje, a su artista con lo demoníaco, con aquello que lo llevará a convertirse en un verdadero artista, admirado por todos lo que escuchen su arte. Hasta ese momento Adrian estaba convencido de que “la verdadera justificación de Dios ante el desconcierto de la creación reside en su capacidad de hacer surgir lo bueno de lo malo”²⁶¹. Es exactamente eso lo que ocurrirá luego con el arte de Adrian, un surgir lo bueno de lo demoníaco, lo que nos acerca una vez más a

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 104. “Das Böse trug bei zur Vollkommenheit des Universums und ohne jenes wahre dieses nicht vollkommen gewesen, darum ließ Gott es zu, denn er war vollkommen und mußte darum das Vollkommene wollen, - nicht im Sinne des vollkommenen Guten, sondern im Sinne der Allseitigkeit und der wechselseitigen Existenzverstärkung. Das Böse war weit böser, wenn es das Böse gab, ja vielleicht – man konnte darüber streiten – wäre das Böse überhaupt nicht böse, wenn es das Gute, – das Gute überhaupt nicht gut, wenn es das Böse nicht gäbe.”

²⁶¹ *Ibid.*, p. 105. “Die wahre Rechtfertigung Gottes in Ansehung des Schöpfungsjammers, so fügten wir nach Schleppfußens Diktat hinzu, bestehe in seinem Vermögen, aus dem Bösen das Gute hervorzubringen.”

las definiciones del artista nietzscheano que se lanza al abismo de lo horroroso para encontrarse con lo verdaderamente bueno, su segunda naturaleza. Sin embargo, ese lanzarse al abismo sería necesario también en Adrian y es hacia eso que nos va dirigiendo Mann con la formación teológica de Adrian. Sus estudios teológicos, más que servirle para obtener un profundo conocimiento de Dios le ayudaron a entender las maneras de obrar del diablo.

A la misma vez Adrian se iba mostrando cada vez más alejado de sus compañeros de clases. Aprovechaba sus jaquecas para no tener que asistir a las excursiones que éstos hacían. Su única interacción con ellos, además de las clases, era cuando le pedían que interpretara alguna pieza de Beethoven o de Bach y él accedía a aquellas peticiones. Es de hecho, gracias a un grupo de estudiantes que ellos llamaban de corporación Winfried, que Adrian mantuvo siempre presente su amor por la música y las discusiones sobre teoría musical y otras teorías humanísticas.

Las relaciones entre Adrian y quien fuera su profesor de música Wendell Kretzschmar nunca se interrumpieron, aun después de decidirse y comenzar a estudiar teología. Adrian le visitaba en vacaciones, por lo que su vínculo con el arte no había desaparecido. Luego de esta etapa teológica por la que Mann pasea a su artista, y cuyas razones ya hemos discutido, se nos muestra un Adrian que pone en duda sus deseos de continuar estudiando teología y un interés en la idea de volver a ser discípulo de Kretzschmar y continuar sus estudios en música. Así lo revela una de las cartas que Adrian compartía con éste. En dicha carta señala que el estudio de la teología le había decepcionado, y la causa de esa decepción no eran ni sus profesores ni la ciencia teológica sino él mismo. También se muestra decidido a continuar dedicándose a la composición y únicamente a ello. Había eliminado para él las posibilidades de dedicarse a algún instrumento o a la dirección, alegando que ya era demasiado tarde para ello, pero encontró en la creación musical, en la composición, el camino que debía seguir. Este punto marca otro momento clave en la creación manniana del artista. Es el momento en

que el individuo reconoce su verdadera naturaleza y una vez la acepta, comienza, a partir de ahí a intentar hacer algo hermoso con ella. Este momento marca el punto en el que Adrian comienza a construir su segunda naturaleza, que cabe señalar, es la auténtica, y lo hace a través del arte, de la música.

Sin embargo, hay otro momento de ironía por parte del autor. Mann es encomiablemente demoníaco, sabe lo que tiene entre manos y aún así lanza su personaje hacia los caminos más oscuros sabiendo, claro está, que son esos caminos los verdaderos caminos del arte. Luego de Adrian elogiar, en su carta, los estudios a los que decidía dedicarse, nos hace una advertencia, como si realmente él supiera lo que le iba a pasar.

Y siendo así me pregunto por qué una voz interior me advierte de la existencia de un peligro. A esta pregunta no sabría contestar cumplidamente. Sólo puedo decir que el dar promesa de consagrarme al arte me infunde temor porque dudo de que mi naturaleza –dejando por completo de lado la cuestión de los dones- sea apta a su cumplido servicio, porque no puedo reconocer en mí la robusta inocencia que ha de ser a mi entender, uno de los atributos del artista y no ciertamente el más signifiante.²⁶²

Este pasaje se convierte en otro ejemplo de la ironía perfectamente aplicada por parte de Mann, que nos lanza un guiño y nos da un adelanto de lo que irremediamente es la vida de quien se consagra al arte. Sin embargo, su manera de dejarlo saber es realmente irónica, pues pone en duda o más bien sugiere lo que en el fondo ya sabe que va a ocurrir. “Ese resbalón que damos los lectores de la ensayística manniana, corresponde a un ambiguo estar y no estar, decir y desdecirse, al que Mann da el ajustado nombre de “Ironía”, que no duda [como

²⁶² *Ibid.*, p. 133. “Und dennoch, warum warnt eine inwendige Stimme mich: ‘O homo fuge?’ Ich kann die Frage nicht vollständig artikuliert beantworten. Nur soviel kann ich sagen: Ich fürchte mich davor, der Kunst Promission zu machen, weil ich zweifle, ob meine Natur – ganz abseits von der Begabungsfrage – geschaffen ist, ihr Genüge zu tun, weil ich mir die robuste Naivität absprechen muß, die, soviel ich sehe, unter anderem, und nicht zuletzt, zum Künstlertum gehört.”

es el caso de Serenus Zeitblom] en traspasar también a sus narradores...”.²⁶³ Adrian abandonó entonces sus estudios y se fue a Leipzig a comenzar su educación en composición musical. Habría de continuar, de esta manera, aquello que comenzó con los coros dirigidos por la criada Hanne.

7.4 El germen de la enfermedad: Esmeralda

Una vez había llegado a Leipzig ocurre un incidente muy importante dentro de la trama del *Doktor Faustus*. En dicho incidente Mann utiliza una historia de Nietzsche, que se encuentra citada al comienzo de la discusión sobre Nietzsche en esta investigación, en la que Nietzsche acude, engañado por un mozo de servicio del cual se hizo acompañar, a un prostíbulo. Según nos cuenta el propio Nietzsche, recorrió el lugar rodeado por docenas de mujeres, hasta que vio un viejo piano, único ser con alma de todo el lugar, en el que se sentó, tocó algunas notas y luego salió a la calle. Un incidente parecido ocurre con Adrian Leverkühn. Según él mismo cuenta en una carta enviada a Serenus Zeitblom, contrató los servicios de un mensajero que le mostró toda la ciudad. Al llegar la noche Adrián le pidió que le llevara a comer, pero en lugar de esto le llevó a un prostíbulo, de lo que Adrian sólo se dio cuenta al atravesar la puerta. Así que, al igual que Nietzsche, se vio rodeado inmediatamente por decenas de mujeres que le miraban.

Allí me encontraba yo, preocupado tan sólo de no traicionar la impresión que todo aquello me causaba. Veo de pronto ante mí, abierto, un piano, un amigo, sobre el cual, a través de la sala alfombrada, me precipité y sin sentarme siquiera ataqué tres acordes. [...] Vino a colocarse entonces a mi lado una morenita de ojos rasgados, nariz

²⁶³ Eugenio Triás, *Conocer Thomas Mann y su obra*, Editorial Dopesa, Barcelona, 1978, p.43.

achatada y boca carnosa, Esmeralda, vestida con una chaquetilla española, y con el brazo desnudo me acarició la mejilla.²⁶⁴

Luego de esto, Adrián se dio media vuelta, atravesó el salón y salió a la calle. Si bien la figura de Esmeralda se hará más importante en la medida en que acontece la historia, hay que recordar que el pasaje utilizado por Mann es tomado de la vida de Nietzsche, lo que pone en evidencia las intenciones de Mann con su personaje. ¿Acaso lo hará sufrir también de sífilis? ¿Acaso terminará sus días como también los terminó en su tiempo Nietzsche? Lo que sí nos queda claro es que para Mann la vida de Nietzsche fue a su vez una obra de arte y trata, hasta cierto punto, que su personaje emule al filósofo alemán.

Aquel incidente en lo que el propio Adrian llamó “infierno de lujuria” no habría de quedarse sólo en eso. Adrian no habría de poder escapar de aquel antro de lo sexual y pecaminoso. Acababa sólo de huir de donde iba a regresar un año después en busca de Esmeralda. Sin embargo no la encontraría y haría un viaje para ir a su encuentro. Al encontrarla y revelar sus intenciones, la prostituta le dijo que su cuerpo era peligroso, pero el artista manniano, lo busque o no, ha de encontrarse con lo enfermizo. Ya lo habíamos visto en *Tonio Kröger*, en *Tristán* y en *Muerte en Venecia* y no dejaremos de verlo en el *Doktor Faustus*. El artista manniano estará condenado siempre a la enfermedad. Sin ella no sería capaz de llevar el arte, la creación, a su expresión máxima. A través de la enfermedad, el artista se aferra a la soledad y a través de la soledad al arte. Aquella advertencia era un acto de amor y de compasión, esa misma compasión contra la que Nietzsche siempre arremetió. Por eso Mann tampoco iba a tomar ese camino, su artista sería incapaz de aceptar la

²⁶⁴ Mann, *Doktor Faustus*, *Op. cit.*, p. “Ich stand und verbarg meine Affecten, sehe mir gegenüber ein offen Klavier, einen Freund, geh über den Teppich drauf los und schlage im Stehen zwei, drei Akkorde [...] Neben mich stellt sich eine Bräunliche, in spanischem Jäckchen, mit großen Mund, Stumpfnase und Mandelaugen, Esmeralda, die streichelt mir mit dem Arm die Wange.”

compasión y el amor que le profesaban, sino que se iba a lanzar hacia los caminos de lo demoníaco.

¿Y qué fue también, cielo santo, sino amor, llámese voluntad, obcecación o como se quiera, qué fue sino amor, repito, el impulso de tentar a Dios, el deseo de confundir la penitencia con el pecado, el secreto anhelo de concepción demoníaca, de transformación de la propia naturaleza, que le hizo a Adrian despreciar la advertencia y desear, a cualquier precio, la posesión de aquella carne?²⁶⁵

Aun cuando Adrian no sabía a ciencia cierta la enfermedad que Esmeralda le contagiaría, hizo caso omiso a la advertencia que ella le hiciera. Mann lo sentencia en la obra con la frase: “Escrito estaba que no había de olvidarla”²⁶⁶. Varias semanas después le apareció una molestia local que le hizo consultar hasta tres médicos, y en cada uno se encontró inesperadamente con la muerte de algún paciente que le hacía abandonar de inmediato el médico y dirigirse a otro hasta que, como era de esperarse cuando las cosas, como nos dice Mann, están escritas, abandona todo tratamiento pensando que ya se encuentra mejor.

El encuentro de Adrian con Esmeralda tiene gran importancia para entender la formación del artista que Mann nos propone y que en esta investigación estamos trabajando. En *La prohibición del amor*, Fernando Bayón observa en la misteriosa figura de Esmeralda, el instrumento del que se valió Mann para inculcar en Leverkühn la envenenadora y prodigiosa bacteria de la inspiración musical.²⁶⁷ Contrario a Gustav von Aschenbach en *Muerte en Venecia*, que ya era un artista consagrado y que luego enferma, en Adrian

²⁶⁵ *Ibid.*, pp. 154-155. “Und, gütiger Himmel, war es nicht Liebe auch, oder was war es, welche Versessenheit, welcher Wille zum gottversuchenden Wagnis, welcher Trieb, die Strafe in die Sünde einzubeziehen, endlich: welches tief geheimste Verlangen nach dämonischer Empfängnis, nach einer tödlich entfesselnden chymischen Veränderung seiner Natur wirkte dahin, daß der Gewarnte die Warnung verschmähte und auf dem Besitz dieses Fleisches bestand?”

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 155. “Es war dafür gesorgt, daß er sie nicht vergaß.”

²⁶⁷ Vid. Fernando Bayón, *La prohibición del amor: Sujeto, cultura y forma artística en Thomas Mann*, Anthropos, Barcelona, 2004, p. 15.

Leverkühn la enfermedad antecede a su consagración como artista, se hace una condición necesaria para la formación artística. La sucesión entre enfermedad, soledad y arte se convierte en la fórmula que nos revela Mann para lograr del individuo una vida consagrada al arte, un genio. Es por eso que desde este incidente en adelante Adrian no volverá a ser el mismo y su carácter irá cambiando paulatinamente hasta su resultado catastrófico pero brillante. Ya nos advierte Serenus que en una de sus visitas notó en Adrian un cambio en su manera de mirar. Era un modo de mirar “mudo, nublado, distante hasta los límites de lo ofensivo, lleno de sentido sin embargo y de una fría tristeza, acompañado al final de una desdeñosa sonrisa con los labios cerrados y de un movimiento de repliegue que era ya uno de sus gestos acostumbrados”²⁶⁸. Sobre esta frialdad de Adrian, paso necesario para su formación, hace Georg Lukács un excelente comentario.

Esta frialdad no es solo una característica psicológica de Adrian, tiene también para él, por el contrario, un valor determinado; por mucha nostalgia que pueda sentir en algún momento de calor humano, en el fondo juzga preferible permanecer fiel a un talante frío, crítico e impasible, lo considera infinitamente superior, mucho más adecuado a la esencia del mundo.²⁶⁹

También nos menciona, un poco más adelante y de forma acertada lo siguiente.

Resulta bien característico que ya en su temprana juventud hablase irónicamente del ‘calor vacuno’ de la música normal. Todo esto son todavía rasgos generales del artista moderno, tal y como éste es caracterizado por Thomas Mann; en este sentido, y sólo en él, es Adrian un hermano más joven de Tonio Kröger y Gustav von Aschenbach.²⁷⁰

No era esto el único rasgo cambiado que Serenus había notado en Adrian. Luego de pasar varios años en Leipzig Adrian decidió irse, pero antes fueron juntos a la boda de su

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 162. “stumm, verschleiert, distanzierend bis zum Beleidigenden, dabei sinnend und von kalter Traurigkeit, endete er mit einem nicht unfreundlichen, aber doch spöttischen Lächeln des verschlossenen Mundes und jenem Sichabwenden, das nun wieder zu den altvertrauten Bewegungen gehörte.”

²⁶⁹ Georg Lukács, *Thomas Mann*, Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1969, p. 74.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 75.

hermana. De este episodio debemos resaltar algunos diálogos entre ellos en los que Adrian deja entrever su cambio de la teología por la superstición, su cada vez más evidente convencimiento de la existencia de lo demoníaco. Al hablar Adrian sobre su hermana y su esposo le comenta a Serenus:

- Bien está que la haya cortejado, que haya puesto en ella sus ojos y le haya deseado para hacer de ella su cristiana esposa, como decimos los teólogos orgullosos, y con razón, de haberle arrancado al demonio la relación carnal al hacer con ella un sacramento, el sacramento del matrimonio cristiano...
- No te oigo con gusto –le repliqué- cuando veo que abandonas la naturaleza a Satanás. Para los humanistas esto tiene un nombre: difamación de las fuentes de la vida.
- No es mucho lo que hay aquí por difamar, querido.
- De este modo –añadí imperturbable- se asume la función de negador de las obras, se convierte uno en abogado de la nada. Quien cree en el demonio le pertenece ya.²⁷¹

De esta forma, Serenus hace evidente el cambio en el pensamiento de Adrian. Poco a poco su enfermedad le va cambiando, le va conduciendo por otros caminos. Aquella catástrofe, personificada en Esmeralda, la prostituta del cuerpo peligroso, y que le ha producido la sífilis, sólo puede llevarle a catástrofes mayores que la que ahora padece. Nos acercamos con esto a la consagración del artista por medio de la muerte del individuo. Es decir, el individuo deja de apuntar hacia sus particularidades y se entrega por completo al camino del arte. Se niega a sí mismo para buscar la grandeza, para hacerse un superhombre. Ya nos había dicho Nietzsche que no es precisamente este camino uno fácil, sino que esa

²⁷¹ Mann, *Doktor Faustus*, *Op. cit.*, p. 187. - “Er durfte um sie werben, durfte sie anschauen, ihrer zu begehren, sie zum christlichen Weib zu begehren, wie wir Theologen sagen, mit berechtigtem Stolz darauf, daß wir dem Teufel die fleischliche Vermischung weggepascht haben, indem wir ein Sakrament, das Sakrament der christlichen Ehe draus machten. Sehr komisch eigentlich, diese Kaperung des Natürlich-Sündhaften für das Sakrosante durch die bloße Voranstellung des Wortes ‘christlich, wodurch sich ja im Grunde nichts ändert. Aber man muß zugeben, daß die Domestizierung des Naturbösen, des Geschlechts, durch die christliche. Ehe ein gescheiter Notbehelf war.” – “Gern höre ich es nicht” erwiderte ich, “daß du die Natur dem Bösen vermachst. Der Humanismus, der alte und neue, nennt das die Verleumdung der Quellen des Lebens.” – “Mein Lieber, da gibt es nicht viel zu verleumden.” – “Man gerat”, sagte ich unbeirrt, “damit in die Rolle des Verneiners der Werke, man wird zum Anwalt des Nichts. Wer an den Teufel glaubt, der gehört ihm schon.”

negación del individuo en pro del arte le lleva por caminos escabrosos. Si volvemos a la obra, más adelante en la conversación, Serenus equipara el pensamiento de Adrian a lo mágico, a lo supersticioso, y hay que recordar aquellas palabras de su antiguo profesor Schleppfuss que decía que la superstición no es otra cosa que el pacto con el diablo. Le dice Serenus a Adrian en vista de su nueva forma de pensar: “El racionalismo que tú aludes tiene mucho de superstición, de creencia en lo demoníaco, lo inaccesible y lo vago; juegos de azar, interpretación de signos y del lenguaje de los naipes. Tu sistema se propone, al contrario de lo que dices, encajar la razón humana en la magia.”²⁷² Es probablemente este interés por los caminos de la magia, la superstición y lo demoníaco lo que conducirán, como llevadas de la mano, las obras que tanta fama y reconocimiento le traerán a Adrian. Así la mezcla de frialdad y calor que conviven en su obra y que, al igual que en su personalidad, se penetran mutuamente, más el uso del contrapunto son las armas de las que se servirá Adrian para la creación de sus más grandes piezas. De ahí que alguna vez observara Serenus que “Todo ello causa la impresión de una construcción candente que a mí me da, como cosa ninguna, la idea de lo demoníaco...”²⁷³

7.5 El pacto con lo demoníaco

En un paseo por el campo, Adrian descubrió que en Pfeiffering, lugar tremendamente apartado, el ambiente ideal para su actividad creativa. Si bien para Serenus había sido sólo un paseo, para Adrian, aquel lugar y la casa que visitaron, en la que vivía la señora

²⁷² *Ibid.*, p. 194. Die Rationalität, nach der du rufst, hat viel von Aberglauben, - vom Glauben an das ungreifbar und vag Dämonische, das im Glückspiel, im Kartenschlagen und Loseschütteln, in der Zeichendeutung sein Wesen treibt. Umgekehrt wie du sagst, scheint dein System mir eher danach angetan, die menschliche Vernunft in Magie aufzulösen.”

²⁷³ *Ibid.*, p. 178. “So daß man den Eindruck einer glühenden Konstruktion hatte, die mir, wie nichts anderes, die Idee des Dämonischen...”

Schweigestill²⁷⁴, habían causado gran impresión. Se encontraba un poco intranquilo con el hecho de que su soledad fuera relativa, y que se viera interrumpido en demasiadas ocasiones con alguna proposición que le distrajera. Aludiendo a este deseo de soledad escribe a su amigo Serenus una carta en la que le explicaba sus intenciones de encontrar algún lugar en el cual poder aislarse del mundo, sin que nadie le distraiga, para poder así dialogar con su vida y su destino. Adrian es consciente de lo que le esperaba y por eso se lanza hacia ello. Es una entrega por deseo y no por casualidad. Sabía que su camino era difícil, pero lo busca, consciente de aquellas palabras que dice San Pablo en una carta a los hebreos y que él mismo cita, que quien busca lo difícil encuentra dificultades. Buscando la soledad decide equívocamente por irse a Italia con uno de sus pocos amigos, el violinista Rudolf Schwerdtfeger. Aunque logra cierto estado de soledad, en Italia ocurre en la vida de Adrian un asunto mucho más importante. Es aquí que Mann incorpora, tal y como lo hiciera Goethe en su *Fausto*, el recurso de Mefistófeles, o cualquiera de los muchos nombres que él mismo dice tener para hacer evidente el pacto de Adrian con lo demoníaco. Un diálogo intenso se desata entre estos dos personajes, en donde un frío clima, equiparable quizás al frío en el alma de Adrian, ambienta la escena. El mismo diablo viene a confirmar, desde el comienzo del diálogo, lo que hemos estado discutiendo que ocurría con Adrian, su cambio de lo teológico por lo mágico y supersticioso.

Si existo –y supongo que ya no dudas de mi existencia- sólo puedo ser Uno y nadie más. ¿Quién es este Uno y cómo se llama? Tu memoria conserva, desde que empezaste a frecuentar la universidad antes de que dejaras olvidadas detrás de la puerta y debajo del banco las Sagradas Escrituras, el recuerdo de todos mis nombre y apodos peyorativos.²⁷⁵

²⁷⁴ Esta señora, empleará el papel de madre de Adrian. A medida en que nuestro protagonista abandona su salud y se entrega al arte, ella parece ser la única que cuida de él y le atiende cual si fuera su madre. Es quien único se preocupa por la parte que une a Adrian con la realidad cotidiana.

²⁷⁵ Mann, *Doktor Faustus*, *Op. cit.*, p. 226. “Wenn ich bin – und das gibst du nun, denke ich, zu -, so kann ich nur Einer sein. Meinst du mit Wer ich bin: Wie ich heiße? Aber du hast ja all die skurrilen Necknämchen noch

Poco después en el transcurso del diálogo, y luego de revelarnos su identidad, nos revela también sus intenciones.

Aleman no niego que lo sea, pero ese no es motivo para que yo no desee también, como Durero, disipar mi frío a los rayos del sol – y además, dejando el sol aparte, me han llamado aquí asuntos urgentes, que tienen que ver con un alma exquisita...²⁷⁶

La introducción del diablo en el relato de Mann y en la vida de Adrian, nos dejan ante la interrogante, y de hecho el mismo personaje comparte dicha duda, de si se trata de una alucinación o si es el diablo en sí quien verdaderamente se presenta en aquella escena. Ya sabemos que Adrian sufría de unos dolores de cabeza heredados de su padre, quien también los sufría y que le obligaban a permanecer en cama por días, a veces por semanas. También sabemos de su relación maldita con Esmeralda y su contagio con sífilis. En definitiva, la enfermedad le había ganado la carrera de la vida, lo demoníaco, y en este caso el demonio en sí, había logrado su lugar de entrada y ahora se presentaba en su salón. No estaremos nunca completamente seguros de si se trataba de una alucinación, Adrian tampoco, pero sí sabemos las palabras que se pronunciaban y el pacto que se hacía durante aquella escena. Arte y vida vuelven a encontrarse frente a frente en esta novela de Mann. Por una parte, se hallaba la vida de nuestro compositor, una vida dedicada a la música, por otra estaba su consagración. Pero no le sería posible consagrarse a su vida de artista sin que se le fuese de las manos precisamente eso, la vida. El diablo le ofrece a Adrian tiempo, un tiempo de creación genial, de grandes obras musicales, pero una vez agotado vendría a por su alma, se lo quitaría todo a cambio del arte, de la genialidad. No se trata de tiempo así sin más, sino de un tipo de tiempo que sólo puede interesarle a un genio artístico como Adrian Leverkühn.

von der Hohen Schulen her im Gedächtnis, von deinem ersten Studium her, als du noch nicht die Heilige Geschrift vor die Tür und unter die Bank gelegt hattest.”

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 227. “Deutsch soll ich sein, aber daß es mich auf einmal auf gut Dürerisch nach der Sonne fröre, das will der Herr mir nicht gönnen, - nicht einmal, wo ich doch außerdem, von der Sonne ganz abgesehen, dringlich schöne Geschäfte hier habe, von wegen einer feinen, erschaffenen Creatur...”

Gran tiempo, frenético, diabólico, con todos los goces y placeres imaginables, y también con sus pequeñas miserias, sus pequeñas y sus grandes, lo concedo, y no sólo lo concedo, lo subrayo con orgullo, porque entiendo que es algo conforme a la naturaleza del artista y a su carácter. El artista tiende a lo extremado, a la exageración en ambos sentidos.²⁷⁷

Cuando el diablo nos habla de esos extremos, nos da la impresión de estar escuchando al propio Nietzsche hablando sobre lo dionisiaco y aquellas fiestas que en honor a Dioniso celebraban los griegos. “Se trata de llegar a los verdaderos extremos y eso es lo que suscitamos: ascensiones, iluminaciones, privaciones y desbordamientos, sensaciones de libertad, de seguridad de sí mismo, de ligereza, de poder y de triunfo, (...) el amor escalofriante de sí mismo, acompañado de un delicioso temor, bajo cuya influencia vive con la ilusión de ser un vocero encantado, un monstruo divino”.²⁷⁸

Lo que el diablo pacta con Adrian no es otra cosa que el arte por la vida, la vida que se iría consumiendo a través de la enfermedad. De eso también nos habla el diablo al decirnos que la enfermedad, y más particularmente la enfermedad indecorosa, discreta, secreta, suscita cierta oposición crítica entre el enfermo y el mundo, entre el enfermo y la vida corriente; estimula en él la obstinación y la ironía contra el orden social y le introduce a buscar protección y refugio en la libertad espiritual, en los libros, en las ideas. Es una salvación y una condena a la misma vez. ¿Qué es el arte si no es vida? Sin embargo, para Mann, con una no puede haber una en presencia de la otra. El artista es aquel que entrega su vida a cambio de su vocación, haciendo entonces de esta su propia vida.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 231. “Große Zeit, tiefe Zeit, ganz verteufelte Zeit, in der es hoch und überhoch hergeht, - und auch wieder ein bißchen miserabel natürlich, sogar tief miserabel, das gebe ich nicht nur zu, ich betone es sogar mit Stolz, denn so ist es ja recht und billig, so ist doch Künstlerart und -natur. Die, bekanntlich. Neigt allezeit zur Ausgelassenheit nach beiden Seiten, ist ganz normalerweise ein bißchen ausschreitend.”

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 231. “Den wir liefern das Äußerste in dieser Richtung: Aufschwünge liefern wir und Erleuchtungen, Erfahrungen von Enthobenheit und Entfesselung, von Freiheit, Sicherheit, Leichtigkeit, Macht- und triumphgefühl, daß unser Mann seinen Sinnen nicht traut, - eingerechnet noch obendrein die kolossale Bewunderung für das Gemachte, die ihn sogar auf jede fremde, äußere leicht könnte verzichten lassen, - die Schauer der Selbstverehrung, ja des köstlichen Grauens vor sich selbst, unter denen er sich wie ein begnadetes Mundstück, wie ein göttliches Untier erscheint.”

Nada nos acerca más que este punto a las ideas nietzscheanas sobre el arte, o incluso, a aquella negación de la voluntad a través del arte de la que nos hablara Schopenhauer. Hay que recordar que para Nietzsche la primera naturaleza, la misma que vemos en Adrian antes de ir adentrándose en el arte y que niega con el pacto con Satanás, es una negación de la vida, y a su vez una afirmación de otra vida aparente que nada tiene que ver con lo real, pero sí con el mundo de la creación. Esa primera naturaleza es aquello que otros han hecho de nosotros, el sello que nos han impuesto y lo que encontramos en nosotros mismos y en nuestro entorno: la procedencia, el destino, el medio ambiente, el carácter. La primera naturaleza del individuo ha sido formada por los designios de la razón, la misma que niega el animal impulsivo, los instintos naturales que todos llevamos dentro. En fin, es mundo aparente del cual debemos hacernos conscientes de su existencia y de la fuerza que ejerce sobre nosotros para poder de alguna forma escapar de él. El pacto de Adrian no es otra cosa que ese acto de hacerse consciente de la primera naturaleza y optar por el desarrollo de la segunda. Sin embargo, tal y como nos dice Nietzsche, el darse cuenta y asumir la segunda naturaleza no es un proceso hermoso, sino monstruoso. Pues una vez el individuo se lanza al abismo y regresa de él, lo que ha descubierto en dicho abismo no es algo que el resto vea como agradable, pues será la negación de su propia persona, de su individualidad y particularidades, se hace menos suyo y más del mundo a través del arte. ¿Cómo se hace esto posible? ¿Cómo se dedica la vida al arte negándose a sí mismo? Eligiendo el camino de la enfermedad y la soledad, pues esta actitud llevará al individuo a la total entrega de su actividad creadora. Sabía esto Adrian perfectamente, lo conocía tan bien que estaba creando una discusión con el diablo para poder convencerse a sí mismo de que éste era el camino que tenía que tomar. Los primeros pasos habían sido dados; las jaquecas, la sífilis, el deseo de soledad. Aquello que tanto temía se lo confirma ahora el diablo. Su interés por la teología y por Esmeralda le había llevado directamente hacia donde ahora se encontraba. “¿Pretenderás acaso negar que sólo has

estudiado la más insigne de las artes y ciencias²⁷⁹ en calidad de especialista y de aficionado? Sólo te interesaba una cosa –y esa cosa era yo-. Te estoy muy agradecido. Pero, ¿cómo quieres que yo, amigo y chulo de Esmeralda, tal como me presento ante ti, no tenga un interés especial, no me especialice, en el aspecto de la medicina que más de cerca me toca?”²⁸⁰ La teología y la enfermedad habían trazado el camino, por lo que al momento de la visita, Adrian se encontraba ya en la predisposición de optar por el camino hacia lo demoníaco. Ahora sólo faltaba la total entrega en busca de la consagración del artista, de ese gran genio, de ese superhombre. Ello se lograría mediante el pacto con el propio diablo.

En *Tonio Kröger*, Mann enfrenta al artista ante lo burgués, le coloca en lugar opuesto a todo aquel entorno del cual proviene y le hace parecer un extraño frente a todo aquello que alguna vez fuera lo conocido. En *Tristán*, enfrenta al artista ante su propia sociedad y le condena a una soledad que se le presenta necesaria para su condición de artista. En *Muerte en Venecia*, Mann vuelve a tomar la figura del artista pero la convierte en un sujeto enfermo incapaz de alcanzar el amor. En *Doktor Faustus* tal parece que ese artista padece de todo aquello que padecían estos otros personajes y un poco más. Mann se encarga de que Adrian Leverkühn sea el artista consagrado. Con él traza una línea a seguir para el artista y con su vida nos entrega una obra de arte. Por eso esta vez ya no sólo se anteponen, como exquisitas dualidades, la burguesía, la sociedad y la enfermedad, ahora se anteponen todas, se antepone la vida misma, la vida toda. Sin embargo, no olvidemos aquello que discutíamos anteriormente. Esta ecuación de Mann, en la que se anteponen dos puntos, sólo nos proporciona grandes resultados. La vida se antepone al arte para crear al artista. En

²⁷⁹ Hace referencia a la teología.

²⁸⁰ Mann, *Doktor Faustus*, *Op. cit.*, p. 234. “Willst du leugnen, daß du die beste der Künste und Wissenschaften auch nur als Spezialist und Liebhaber studiert hast? Dein Interesse galt – mir. Ich bin dir sehr verbunden. Wie sollte aber ich, Esmeralda’s Freund und Zuhalt, als den du mich vor dir siehst, nicht ein Besondres Interesse haben an dem betreffenden, dem anzüglichen, dem nächstliegenden Gebiet der Medizin und spezialistisch darin zu Hause sein?”

Leverkühn el artista, el genio, será absoluto y su vida no es otra cosa que el camino en que se construye una verdadera obra de arte.

Aún más pinceladas de la filosofía nietzscheana se nos revelan de la boca del diablo y su discurso del artista.

¿Crees tú en la existencia de un genio que no tenga nada que ver con el infierno? *Non datur!* El artista es el hermano del criminal y del loco. ¿Crees tú que ha sido nunca posible componer una obra de gracia y diversión sin que su autor comprendiera algo de la existencia del criminal y del demente? ¿Salud o enfermedad? Sin lo enfermizo la vida no sería completa. ¿Falso o verdadero? Se diría que somos gahnápiros. ¿Quién es capaz de sacar algo bueno de la nada? Donde nada hay pierde el diablo sus derechos y no hay Venus pálida que pueda remediarlo.²⁸¹

De aquí en adelante el ofrecimiento del diablo representaría, en la vida de Adrian, su mayor grandeza, la admiración del público, hacer sentir en el público lo que el propio Nietzsche llama un sentimiento de arrobamiento. Le ofrece para sus composiciones una inspiración de pleno placer, verdaderamente transportada por la fe y libre de dudas, una inspiración que no dé margen para elegir, para corregir, para manipular, en la que todo sea dictado por el espíritu; una inspiración paralizante y estremecedora, sublime escalofrío que convulsiona al inspirado desde la punta de los dedos hasta la punta de los pies y alumbra en sus ojos un torrente de felices lágrimas. Según el propio diablo, “una inspiración así no puede darla Dios, que tanto campo libre deja a la razón, y sí sólo el Diablo, gran Señor del entusiasmo”²⁸² Con estas afirmaciones del diablo entramos en otra anteposición, la dualidad, ya discutida en la filosofía de Nietzsche, entre la razón y los impulsos, en este caso

²⁸¹ *Ibid.*, p. 237. “Meinst du, daß je ein irgend belustigendes Werk zustande gekommen, ohne daß sein Macher sich dabei auf das Dasein des Verbrechers und des Tollen verstehen lernte? Was krankhaft und gesund! Ohne das Krankhafte ist das Leben sein Lebtage nicht ausgekommen. Was echt und unecht! Sind wir Landbescheißer? Ziehen wir die guten Dinge dem Nichts aus der Nase? Wo nichts ist, hat auch der Teufel sein Recht verloren, und keine bleiche Venus richtet da was Gescheites aus.”

²⁸² *Ibid.*, p. 237. “die ist nicht mit Gott, der dem Verstande zu viel zu tun übrigläßt, die ist nur mit dem Teufel, dem wahren Herrn des Enthusiasmus möglich.”

representado por el entusiasmo. Mann, al igual que Nietzsche, coloca a los impulsos en el mismo lugar que coloca lo demoníaco y contrapone a esto la razón y le coloca en el mismo lugar que lo divino. Apolo y Dioniso vuelven a enfrentarse, ahora en Mann y es en el diálogo del diablo que se nos revela dicha lucha entre una y la otra. Lo que sí se hace evidente es que el arte navega por los mares de lo demoníaco. Que no existe arte que no esté ligado a esos caminos.

El diálogo entre ambos personajes se extiende ante la duda “aparente” de Adrian Leverkühn. Menciono la palabra aparente porque en el fondo Adrian no tenía ninguna otra opción, ya había caído en las manos de lo demoníaco, pues su vida había sido hasta ahora simplemente el camino hacia ello. A medida que la conversación avanza, la enfermedad pasa de ser una condición necesaria a ser un estado deseado.

Y añadido que la enfermedad creadora, dispensadora del genio, la enfermedad que, montada en su cabalgadura, absorbe los obstáculos y, en atrevido galope, salta de un borde a otro los barrancos, es mil veces más agradable a la vida que una salud que va arrastrando los pies.²⁸³

Ya la enfermedad es preferible a la salud, pues la enfermedad se hace creadora, estimula al artista a la creación, mientras que un estado de buena salud conlleva distracciones que el artista no se sabe permitir. De igual forma, el pacto pasa a ser una confirmación que Adrian ha aceptado, veinticuatro años de creación, luego de lo cual su alma pertenecerá al demonio.

Sin embargo, un elemento importante se incorpora en el diálogo. Ya no sólo se trata de la enfermedad y de la incapacidad del artista para relacionarse con su entorno. Un elemento más perseguirá a Adrian, cual maldición, durante toda su ilustre carrera. Este

²⁸³ *Ibid.*, p. 243. “Und ich wills meinen, daß schöpferische, Genie spendende Krankheit, Krankheit, die hoch zu Roß die Hindernisse nimmt, in kühnem Rausch von Fels zu Felsen sprengt, tausendmal dem Leben lieber ist als die zu Fuße latschende Gesundheit.”

elemento es la imposibilidad del amor. El diablo se lo advierte al cierre de la cláusula “Tú eres nuestro prometido y, por serlo, te será vedado el amor.”²⁸⁴ Adrian trata de defenderse y apartarse de dicha cláusula de pacto, aludiendo que no existe la obra sin el amor. Sin embargo, el diablo insiste en que su vida será fría, privada del amor humano, de la calidez de los sentimientos de los hombres.

Un enfriamiento general de tu vida y de tu relación con los hombres reside en la naturaleza de las cosas –y en tu naturaleza misma. No te obligamos, en verdad, a nada nuevo. La acción de los diminutos no te transforma en algo extraño. Se limita a reforzar y exagerar, de modo elocuente, lo que tú eres. El frío que sufres, las jaquecas de herencia paterna, ¿no tienen acaso el mismo origen que los dolores de la pequeña sirena? Queremos en ti la frialdad, una frialdad que apenas sí podrás vencerla al calor de las llamas de la creación. En la creación buscarás refugio, al huir de la frialdad de tu vida.²⁸⁵

He aquí la sentencia con la que el diablo concluye el pacto con Adrian. La grandeza artística a cambio de todos los padecimientos de la soledad, la enfermedad y la incapacidad de amar. Este pacto representa también un acercamiento con el *Fausto* de Goethe, aunque simplemente su relación y acercamiento se quedan ahí. El nuevo pacto y el nuevo *Doktor Faustus* de Mann no es una adaptación del mito del *Fausto* medieval ahora llevado al campo de la música, o una interpretación de éste en clave musical, más bien Mann se sirve de las últimas consecuencias espirituales de aquel mito, las lleva al campo de lo musical y enfrenta su personaje con un nuevo siglo. Para hacer esto la música le era necesaria. En *Las huellas de Fausto. Le herencia de Goethe en la sociología de Max Weber*, José María González García nos dice que “El *Fausto* alemán tenía que ser músico, pues musical –es decir, abstracta y

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 249. “Uns bist du, feine, erschaffene Creatur, versprochen und verlobt. Du darfst nicht lieben.”

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 250. “Eine Gesamterkältung deines Lebens und deines Verhältnisses zu den Menschen liegt in der Natur, wir auferlegen dir beileibe nichts Neues, die Kleinen machen nichts Neues und Fremdes aus dir, sie verstärken und übertreiben nur sinnreich alles, was du bist. Ist etwa die Kälte bei dir nicht vorgebildet, so gut wie das väterliche Hauptwee, aus dem die Schmerzen der kleinen Seejungfrau werden sollen? Kalt wollen wir dich, daß kaum die Flammen der Produktion heiß genug sein sollen, dich darin zu wärmen. In sie wirst du flüchten aus deiner Lebenskälte...”

mítica- es la esencia de lo alemán y de su relación con el mundo. En la medida en que se quiere hacer a Fausto un símbolo del alma alemana, hay que transformarlo en músico. Esto es algo que Thomas Mann tiene rotundamente claro.”²⁸⁶ Aquel Fausto de Goethe era, podemos decir, totalmente amusical. Era sabio y mago a la vez, pero nada tenía que ver con el mundo musical, que tanto se relaciona con el alemán y que tanto tiene que ver con el mundo de lo demoníaco. Mann lo lleva a la música y Adrian Leverkühn hereda de aquel las consecuencias de un pacto con el diablo.

A tono con nuestro tema de investigación cabe señalar la cercanía entre esta elección musical de Mann y la importancia que Nietzsche otorga a este arte, del cual menciona alguna vez que sin música la vida sería un error. Para Nietzsche la música es el lenguaje originario que expresa la verdad esencial de la vida y por ello defendió con su filosofía el crear un lenguaje musical como manera de entender e interpretar el mundo. Sobre ello Emanuel Severino nos dice que:

La música no es sólo el lenguaje originario, el ‘simbolismo universal’ que nunca puede ser agotado por ningún otro lenguaje, sino que expresa la verdad esencial de la vida: que el ‘verdadero ente’ –‘lo Uno primordial’, ‘Dionisio’, la vida verdadera que se esconde en el hombre civilizado- es lo ‘eternamente sufriente y contradictorio’, la ‘eterna discordia, padre de las cosas’ que con la muerte expía la culpa de haber nacido, que su aniquilamiento hace justicia de su haber sido determinadas e individualizadas.²⁸⁷

La música es para Nietzsche un retorno al lenguaje originario, es un ente verdadero capaz de llevarnos por lo dionisiaco. Para Mann, las teorías nietzscheanas fueron su norte, por lo que, por esta razón también su *Doktor Faustus* tenía que ser un músico.

²⁸⁶ José María González García, *Las huellas de Fausto. La herencia de Goethe en la sociología de Max Weber*, Madrid, Tecnos, 1992, pp. 182-183.

²⁸⁷ Emanuele Severino, *El parricidio fallido*, Destino, Barcelona, 1991, pp.58-59.

El pacto es el punto central de la obra, pues con ello se cierran aquellas palabras del profesor Schleppfuss de que “Dios, que, siendo perfecto ha de querer lo perfecto, y no solamente lo perfectamente bueno, sino la perfección entendida como complejidad, como recíproca afirmación de la existencia. Porque lo bueno existe, lo malo es más malo aún e, inversamente, lo bueno es mejor porque lo malo existe”.²⁸⁸ Pues con el pacto de Adrian se nos demuestra que ya no es cierto que en su actividad lo bueno sólo produzca el bien y lo malo el mal, pues ahora parece que acontecerá lo contrario. De un pacto con el demonio, aparecerá la creación artística y musical. De lo que podemos entender que lo malo también es capaz de hacer el bien.

Haciendo un paréntesis dentro de la discusión, me parece desacertada la afirmación de algunos investigadores que comparan el pacto de Adrian con el diablo como símbolo del pacto de Alemania con el régimen hitleriano. Hay que recordar que el pacto que hace Adrian, aunque catastrófico en el ámbito de sus relaciones personales, es aún capaz de otorgarle la genialidad para crear las más grandes composiciones musicales. Y no cabe duda de que una creación artística va por encima de su propio creador, es, por así decirlo, más eterna. No podemos olvidar el interés de Mann en el producto final y, en el caso de la guerra de la Alemania hitleriana, el producto final no dio lugar a otra cosa que a la catástrofe total. No hubo en este caso oportunidad para la consagración, ni para la salvación, contrario al pacto que cerraron Adrian y el diablo. El propio narrador, Serenus Zeitblom, hace evidente en muchos capítulos de la obra, el sentir de Mann ante la guerra de Alemania. Mann detesta las intenciones del nacionalsocialismo alemán, razón por la que en su vida, abandonó Alemania para irse a Estados Unidos y, en su obra, nos hereda estos complejos a través de su narrador.

²⁸⁸ Mann, *Doktor Faustus*, *Op. cit.*, p. 104. “Das Böse trug bei zur Vollkommenheit des Universums und ohne jenes wahre dieses nicht vollkommen gewesen, darum ließ Gott es zu, denn er war vollkommen und mußte darum das Vollkommene wollen, - nicht im Sinne des vollkommenen Guten, sondern im Sinne der Allseitigkeit und der wechselseitigen Existenzverstärkung. Das Böse war weit böser, wenn es das Böse gab, ja vielleicht – man konnte darüber streiten – wäre das Böse überhaupt nicht böse, wenn es das Gute, – das Gute überhaupt nicht gut, wenn es das Böse nicht gäbe.”

Este hacer evidente su pensar nos hace más difícil dar paso a la teoría de la relación simbólica entre el pacto de Adrian y el de Alemania con el nacional socialismo. No hay razones para Mann de hacer dicho repudio de manera simbólica. Su parecer está ahí, evidente, en las páginas de su obra y narrado por su personaje.

Adentrándonos nuevamente en las aventuras de nuestro personaje, en su formación como artista nietzscheano, debemos prestar notable importancia a las consecuencias de dicho pacto, luego del cual su vida no volverá a ser la misma. El artista –por su problemática relación con la realidad- se encuentra constantemente ante el gran riesgo de pactar con las fuerzas oscuras como única vía para resolver sus conflictos de creador. Es ésta la razón que mueve a Adrian a la aceptación del mismo. El fascinador pacto concertado en Palestrina le concederá la fuerza de voluntad necesaria para crear como punto positivo, pero también promete el extravío de las emociones y constante acecho de la enfermedad.²⁸⁹ El diablo, por su parte, cumple sus contratos y no se regodea con aquellos que son sus favoritos, sus elegidos. También para el diablo, como lo era para Nietzsche, la compasión y la razón son limitación del entendimiento. Por lo que a cambio de la iluminación del genio, o que le permitirá a Adrian superar la razón y la crítica, no dejará de pasarle factura. El pago de Adrian comienza con el aislamiento que, aunque ya sabemos que se sentía diferente al resto de los hombres, ahora más que necesario se vuelve un hecho impuesto.

7.6 La soledad como necesidad

Adrian se decide por la total soledad y es de esa forma que luego de varios intentos por diferentes ciudades decide irse a Pfeiffering, en donde alguna vez conociera la casa de la señora Schweigstill, y en donde se vería rodeado por la tranquilidad y la quietud. Adrian

²⁸⁹ Cabe señalar que el propio Mann pasó, junto a su hermano Heinrich, una temporada en Palestrina, con lo cual Mann acerca este pacto con el diablo a lo autobiográfico, a su historia personal y familiar.

conocía del modo de vida que le esperaba y lo aceptaba, más que eso, lo buscaba con ansiedad, pues era esto parte de aquello a lo que estaba destinado.

Aunque muy distanciado de todos, Adrian era visitado por diferentes amigos o conocidos suyos, con quienes las relaciones no dejaban de ser siempre extrañas, pues tal pareciera que lo mismo algunas veces le agradaban sus compañías como otras le fastidiaban. Este grupo de amigos de Adrian, quienes compartían con él su pertenencia al mundo del arte, tampoco escapaban de la enfermedad y las situaciones que aquejan a la figura del artista manniano, aunque, eso sí, en menos intensa medida. Este estado enfermizo les había servido además, excepto a nuestro narrador Serenus Zeitblom, para librarse de servir en el frente de guerra, acción que contrapone al arte ante tan despiadadas acciones del siglo XX con las que Mann se mostraba tremendamente en contra. Como si de esta manera intentara distanciar Mann o, hasta cierto punto, dejar demostrado la poca complicidad del arte y del mundo al que él mismo pertenecía, con la guerra librada por la Alemania nazi. Entre estos artistas se encontraban, por mencionar algunos, Knöterich quien sufría de tuberculosis incipiente; Zink, pintor, sufría de una constante tosferina de carácter asmático, Spengler se quejaba continuamente de dolores y Rudi Schwerdtfeger había sido varias veces operado. Todos ellos, pertenecientes a la clase artística, sufrían, aunque en menor grado que Adrian, el peso de ser artista bajo la pluma de Thomas Mann.

El aire de aislamiento y soledad en el que se desenvolvía la vida de Adrian era, para Serenus, algo necesario. En cierta ocasión Adrian se dirigía a todos haciendo salir de su boca palabras de esperanza para el artista. Él no se hacía partícipe de ese palpito esperanzador, pero entendía que su padecimiento no sería en vano y que en algo ayudaría al arte y los artistas que le sucedieran.

El porvenir verá en el arte una fuerza al servicio de una comunidad, un elemento de educación más que una cultura, y el arte volverá a aceptar para sí esta posición. Nos

cuesta trabajo imaginarlo, pero así será y es natural que así sea: existirá un arte sin sufrimiento, un arte espiritualmente sano, un arte confiado y extraño a la tristeza, capaz de tutearse con la humanidad.²⁹⁰

Ante este pronunciamiento de Adrian no nos cabe duda de sus sentimientos. Adrian se siente un mártir del arte y del artista. Pasa por tormentos de soledad y enfermedad para que otros no los pasen. Pero aún dentro de su miseria, sueña con que en un futuro el arte se separará de su individualidad, de su soledad y se volverá hacia lo comunitario, hacia las relaciones de unos con otros. Sin embargo, para Serenus resulta inconcebible esta mirada de Adrian al futuro artístico. Serenus disfrutaba demasiado de los logros individuales de Adrian por lo que todo aquel discurso sobre el porvenir en el arte le resultaba un completo error. Serenus no miraba ni vivía aquella relación entre arte y sufrimiento de la que padecía Adrian. Un padecer que aumentaba con el tiempo, pues aquellas viejas jaquecas, que en un principio heredó de su padre dejaron de ser una cuestión de sucesión familiar cuando se agravaron y se hicieron más frecuentes. Incluso un médico tuvo que visitarle, el cual intentó de forma infructuosa tratar una enfermedad que, sabemos nosotros, no estaba al alcance de sus conocimientos remediarla. Sus constantes equivocaciones le condujeron poco a poco a allí de donde germina la enfermedad de todo artista.

Así entraba por primera vez el cerebro en las especulaciones diagnósticas del doctor Kürbis, y cuando, más tarde, pudo considerarse curada la dilatación del estómago sin que desapareciera por ello ni las náuseas ni los dolores de cabeza, se inclinó el doctor, cada vez más, a situar en el cerebro las causas de la dolencia.²⁹¹

²⁹⁰ Mann, *Doktor Faustus*, *Op. cit.*, p. 323. “Die Zukunft wird in ihr, sie selbst wird wieder in sich die Dienerin sehen an einer Gemeinschaft, die weit mehr als ‘Bildung’ umfassen und Kultur nicht haben, vielleicht aber eine sein wird. Wir stellen es uns nur mit Mühe vor, und doch wird es das geben und wird das Natürliche sein: eine Kunst ohne Leiden, der Menschheit auf du und du...”

²⁹¹ *Ibid.*, p. 343. “Dies richtete sich auch gegen die verzweifelt heftige Säurebildung, an der Adrian litt, und die Kürbis wenigstens zum Teil nervösen Ursachen zuzuschreiben geneigt war, also einer Zentralwirkung, also dem Gehirn, das hier zum ersten Mal in seinen diagnostischen Spekulationen eine Rolle zu spielen begann. Mehr und mehr schob er, da die Magenerweiterung kuriert war, ohne daß Kopfschmerzen und schwere Übelkeiten darum ausgeblieben wären, die Leidenserscheinungen auf das Gehirn ab...”

El sufrimiento que aquejaba a Adrian desde el día en que había aceptado aquel pacto era enorme, sin embargo, no lo suficiente como para hacerle renunciar a las grandezas del arte. Tanto es así que observaba la muerte como el fin de todo el sufrimiento, negando de esta manera alguna existencia de inmortalidad del alma.

Me preguntó –relata Serenus- por qué y para qué quería un alma inmortal. El deseo no puede ser más absurdo. Es mucho más tranquilizador saber que después de muerto se convierte uno en espuma de mar, como es el caso de las sirenas²⁹².

Y se hace aquí una analogía muy interesante con las sirenas. Pues recordamos el relato de aquella sirena que cambió su cola de pez por el deseo de un príncipe sin saber que aquella cola ofrecía al amor un encanto más vivo y original que el de unas miserables piernas. Lo monstruoso como símbolo de lo hermoso se hace presente en la obra en las palabras siguientes de Adrian, cuando nos habla sobre la superioridad estética del contorno sirénico comparado con la horcajada estructura humana. Describe Adrian con mucha elegancia cómo las caderas del cuerpo femenino parecen predestinadas a resolverse en las brillantes y lisas escamas de la robusta, flexible y timonera cola sirenal. No le veía a esto Adrian nada de monstruoso, en ello sólo observaba belleza. Para él, en las sirenas, la belleza es grande y su forma necesaria, como fuerza es reconocerlo el estado lamentable, disminuido, digno de compasión, de la pequeña sirena marchando torpemente sobre sus piernas. Como las sirenas, el artista se vuelve monstruoso, pero una monstruosidad llena de encantos, una monstruosidad natural. Recordamos, entonces, las palabras de Nietzsche en cuanto a lo monstruoso como lo bello, como lo natural. La vida de las sirenas es evidentemente una tragedia, condenadas siempre a ser mitad pez mitad humanas, sin embargo, Adrian alaba esto como si se tratara de su propia monstruosidad, de su padecimiento trágico entre el arte y la

²⁹² *Ibid.*, p. 344. “Eine unsterbliche Seele, warum denn? Ein ganz törichter Wunsch! Es ist viel beruhigender, zu wissen, dass man nach dem Tode zu Schaum auf dem Meere wird, wie es der Kleinen von Natur wegen zukommt.”

enfermedad. Es la misma tragedia que Nietzsche veía y alababa en los griegos. El que padece, sufre y aun así soporta la embestida de la vida es el verdadero superhombre de Nietzsche, es un enfermo de vida que no hace otra cosa que vivir al máximo a la vez que padece de su enfermedad, pues una cosa le es necesaria a la otra. Sin embargo, es un enfermo que, habiendo aceptado su realidad, la persigue hasta el máximo de sus posibilidades. Con ello acepta cualquiera que sea su destino, pues simplemente se entrega a su enfermedad y le resta importancia al resto de los individuos a los que pueda resultarles extraño su comportamiento. La sirena no puede, de ninguna manera quedar con el príncipe si acepta como vida la cola de pez. Tiene que aferrarse a ese padecimiento para conservar su bello canto. De igual forma es la enfermedad del artista nietzscheano y que Mann también nos perfila en Adrian. Al artista le es necesaria la enfermedad, pues ésta le proporciona la soledad necesaria para poder crear. En otras palabras, a través de la enfermedad y la soledad el artista se consagra en aquel genio que renuncia o que vence a la voluntad por medio del arte del que nos hablaba Schopenhauer. Con Adrian, y tal y como nos lo explica la metáfora de las sirenas, estamos ante la representación del genio de Schopenhauer, del superhombre de Nietzsche.

Esta metáfora de las sirenas nos recuerda, a manera de paréntesis, aquel relato de Kafka, quien por otra parte, también dedicó gran parte de su obra a la definición del arte y del artista, *La metamorfosis*, pues al igual que las sirenas, Gregorio Samsa, personaje principal de la obra, se convierte un día en insecto, un insecto que suelta una sustancia oscura y viscosa, al que todo el mundo desprecia, pero que cada día esa nueva identidad le acerca más y más a su verdadera naturaleza. La sustancia que arroja el insecto es su creación, es su arte, pero tiene que necesariamente ser insecto para llegar a ello. Ante la sociedad, tal y como lo sería Adrian, y tal y como lo fueron los propios Schopenhauer y Nietzsche, siempre van a ser grandes incomprendidos, mirados con desprecio. Sin embargo, ese desprecio acompañará a

todo aquel que haga de su vida una obra de arte, pues al hacerlo, como decía Nietzsche, dejan de posicionarse entre el mono y el superhombre, que es el lugar del hombre común, sino que pasan a ser superiores. Dejan de pertenecer a las masas para comenzar a ser geniales.

No sólo el sufrimiento de la sirenas, sufrimiento que es cuestionable hasta cierto punto, es la única imagen que utiliza Adrián para hacer entender lo que ocurre con su vida. Explicaba Adrian que:

Entre ambos estados, entre la depresión y la exaltación, no existía una oposición íntima caracterizada, no eran tampoco independientes el uno del otro, sino que el segundo se había preparado en el seno del primero, del cual era, en cierto modo, parte integrante, así como en sentido contrario, el periodo de salud y de fertilidad no era signo de bienestar sino al contrario de perturbación, de dolorosa actividad, de ahogo²⁹³.

Ambas condiciones, residen, entonces, en el quehacer artístico. No existe la una sin la otra. El sufrimiento y el dolor le son necesarias a la fertilidad y entre una y la otra, por lo tanto entre las dos, se encontraba la vida de Adrian Leverkühn. Estas palabras de Adrian, ya entrado en sus años de genialidad artística hicieron entender a Serenus que aquella vida que llevaba su amigo era una opción de vida y que era necesaria para la formación del artista que tenía delante.

Una amistad clarividente, a la que debo no pocos sobresaltos y angustias, me ha permitido descubrir que el genio no es otra cosa que una energía vital profundamente vinculada a la enfermedad y que en ella se encuentra la fuente de sus manifestaciones creadoras.²⁹⁴

²⁹³ *Ibid.*, p. 352. “Daß diese beiden Zustände, der depressive und der gehobene, innerlich nicht scharf gegeneinander abgesetzt waren, nicht zusammenhanglos auseinanderfielen, sondern daß dieser sich in jenem vorbereitet hatte und gewissermaßen schon in ihm enthalten gewesen war, - wie ja auch umgekehrt die dannausbrechende Gesundheits- und Schaffensepoche nichts weniger als eine Zeit des Behagens, sondern in ihrer Art ebenfalls eine solche der Heimgesuchtheit, der schmerzhaften Getriebenheit und Bedrängnis war...”

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 355. “Es ist nicht anders, ich danke die Einsicht einer Freundschaft, die mir viel Kummer und Schrecken bereitet, mich stets aber auch mit Stolz erfüllt hat: Genie ist eine in der Krankheit tief erfahrene, aus ihr schöpfende und durch sie schöpferische Form der Lebenskraft.”

En este importante fragmento de la narración de Serenus Zeitblom, nos retrata perfectamente Mann su visión del artista. Sin la enfermedad y, como antes discutimos, sin la soledad el artista no se encuentra con su capacidad creadora. Serenus se hace más consciente aún de esto en el momento en que Adrian escribió su oratorio apocalíptico. Fue una gestación que llevaba en secreto, cuando ante todos Adrian padecía de un deterioro total de sus fuerzas físicas y, sin embargo, la rapidez con que culminó su trabajo fue vehemente, pues en pocos meses ya la tenía terminada, razón por la que Serenus comprendió que la enfermedad había sido un refugio

7.7 Cambio en la visión teológica: una nueva moral

El constante interés de Adrian por los temas teológicos nos lleva en una dirección que Mann quiere que notemos. Ya habíamos comentado sobre el proceso de educación teológica por el que había atravesado Adrian y lo importante que dicho aprendizaje fue en su formación. Sin embargo, esa visión teológica va cambiando a medida en que nuestro artista se sumerge en el mundo de lo humano y hace totalmente secundario lo divino, mostrando hacia ello una actitud angustiosa, y por momentos nostálgica, como aquel pasado que ya nunca volverá. Adrian se siente un “caído”. Por eso encuentra Serenus un escrito de Adrian sobre san Pablo, y no era de extrañar su simpatía por personajes tan distantes como el mismo san Pablo y el Eneas de Virgilio. El mismo Dante los nombra en sus obras y los hermana por haber compartido el infierno. A este acercamiento con el infierno nos lleva también la obra de Adrian *Apocalipsis cum figuris*, un homenaje a Durero. El texto bíblico que inspiró a Durero sirve también a las significativas sonoridades de la obra de Adrian que incluye pasajes cantables con frases como:

Mi alma está llena de calamidades y mi vida cercana al infierno [...] Había en su obra todo cuanto, en fin, era susceptible de contribuir a dar la impresión del otro mundo revelado, de que había llegado la hora del supremo ajuste de cuentas, de la marcha final hacia el infierno [...] en una palabra, del Juicio Final.²⁹⁵

Con todo esto, la actitud de Adrian hacia el mundo, su constante enfermedad y alejamiento de todo entorno social, sus incursiones en temas desesperanzadores, sus discursos sobre el futuro del arte, sus constantes padecimientos y tormentos anímicos, se va acercando Adrian hacia lo monstruoso, se va acercando hacia el fin del individuo por el arte. Su individualidad se degrada, pero esta degradación es distinta, pues su degradación es la causa del desarrollo del germen creador, no sin que por ello deje de culminar en una necesaria y angustiosa muerte. El camino tomado por Adrian, como ya veremos, solo lleva, ya lo dijera Nietzsche, al final trágico, pero hermoso de la vida, el arte.

La obra *Apocalipsis* de Adrian Leverkühn nació de la enfermedad, de la recaída en sus dolores de cabeza y, sin embargo, una vez restituido pudo terminarla en seis meses. Aquella obra, tal y como nos la describe Serenus es un claro acercamiento a las teorías nietzscheanas y por ello vamos a plasmar aquí la total descripción que de ella hace el narrador.

Se dan en la obra pasajes de conjunto que empiezan en forma de recitado y sólo por peldaños y gracias a las más peregrinas transiciones acceden a la plena riqueza de la música vocal, coros a través de los más variados matices del susurro modulado, recitados simultáneos y cantos a media voz alcanzan la máxima expresión polifónica, acompañados de sonoridades que se inician como meros ruidos, como percusiones y resonancias del tantán y del gong africanos para elevarse hasta las más sublimes cimas de la música. Resplandece en la obra una voluntad manifiesta de poner al descubierto lo que hay más mínimamente oculto en la música, lo que hay de animal

²⁹⁵ *Ibid.*, pp. 358-359. “Denn meine Seele ist voll Jammers und mein Leben nahe bei der Hölle [...] was alles dazu beitragen muß, den Gesamteindruck des Sichauftuns der anderen Welt, des Hereinbrechens der Abrechnung zu erzeugen, einer Höllenfahrt [...] kurzum, von dem Gruppen- und Szenenaufbau des Jüngsten Gerichts.”

en el hombre, así como sus más nobles anhelos, y por esta razón recayeron sobre ella las acusaciones de barbarie sanguinaria y de intelectualismo exangüe. No sin estar en cierto modo justificadas por la evidente ambición de absolver la historia entera de la música, desde sus orígenes elementales mágico-rítmicos, premusicales si se quiere, hasta sus más perfectos y complicados extremos.²⁹⁶

En definitiva, esta nueva obra de Adrian no es otra cosa que un dejar ver el interior de su alma, del alma que entrelaza su creatividad con la complicidad demoníaca del pacto. Esta obra de Adrian, tal y como nos explica Serenus, está dominada por una paradoja: mientras la disonancia es expresión de todo lo elevado, noble, virtuoso, espiritual, la armonía y la tonalidad quedan reservadas a la expresión del mundo infernal y relegadas, por lo tanto, a los demonios de lo moral y de lo vulgar. Es decir, hay en ella una lucha por el lugar que ocupa lo moral y el contenido de éste; entre lo que supone ser bueno, elevado y noble, y en el lugar que se posiciona lo virtuoso. Es un vuelco o un trastoque de los sentidos morales tal y como nos habla Nietzsche. Una nueva naturaleza, como aquella descubierta por Adrian en la creatividad musical y aceptada luego tras el pacto con el diablo, requiere necesariamente de una nueva moral. Según Nietzsche, un individuo que descubre la falsedad de su naturaleza, descubre a su vez, que todo lo que le rodea está montado sobre esa misma falsedad. Es un hombre que ha sido formado por los conceptos del mundo aparente, del mundo dirigido por y para la voluntad. Es por esta razón que una vez Nietzsche nos señala el camino de Dionisio y de esa segunda naturaleza, los valores hasta ese momento conocidos se vuelven inútiles. Dejan de ser valores basados en la razón y el conocimiento y pasan a ser valores motivados

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 373. “Man hat da Ensembles, die als Sprechchöre beginnen und erst stufenweise, auf dem Wege sonderbarster Übergänge, zur reichsten Vokal-Musik werden; Chöre also, die durch alle Schattierungen des abgestuften Flüsterns, geteilten Redens, Halbsigens bis zum polyphonen Gesang gehen, - begleitet von Klängen, die als bloßes Geräusch, als magisch-fanatistisch-negerhaftes Trommeln und Gong-Dröhnen beginnen und bis zu höchster Musik reichen. Wie oft ist dieses bedrohliche Werk in seinem Drange, das Verborgenste musikalisch zu enthüllen, das Tier im Menschen wie seine sublimsten Regungen, vom Vorwurf des blutigen Barbarismus sowohl wie der blutlosen Intellektualität getroffen worden! Ich sage: getroffen: denn seine Idee, gewissermaßen die Lebensgeschichte der Musik, von ihren vor-musikalischen, magisch-rhythmischen Elementar-Zuständen bis zu ihrer kompliziertesten Vollendung in sich aufzunehmen, stellt es vielleicht nicht nur partiell, sondern als Ganzes jenem Vorwurf bloß.”

por lo instintivo. La moral de ser humano debe estar, para Nietzsche, estrechamente ligada a su naturaleza. El individuo, no necesitado ya de dios ni del sistema establecido para procurarse un comportamiento, sólo necesita ahora hacerse dueño de sí mismo y de sus actos, establecer unos nuevos valores desde su propia naturaleza trastocando los anteriores. Con su obra *Apocalipsis*, Adrian Leverkühn dejaba ver su verdadera naturaleza y por ello Serenus nos habla de la paradoja que hay en su obra. De más está decir que para Adrian no había paradoja ninguna, al igual que no la había para Nietzsche, sin embargo, para el público vulgar, la masa que sigue viviendo dentro de un sistema moral establecido, seguirá siendo una paradoja el que se trastoque el sistema de valores, y le llamará confusión a que se relacione lo virtuoso con lo infernal y demoníaco. “Coro y orquesta”- nos dice Serenus sobre la obra- “no se oponen o diferencian claramente como dos elementos distintos: humano lo uno, material el otro. Se disuelven el uno en el otro. El coro es instrumentalizado; la orquesta es vocalizada, en grado bastante, cuando menos para dar la sensación de que la frontera entre el hombre y las cosas es una alucinación. Esto da una mayor unidad a la obra, sin duda alguna, pero al propio tiempo tiene -por lo menos para mi sensibilidad- algo de angustioso, de peligroso, de maligno.”²⁹⁷ La libertad que se toma Adrian en su obra es únicamente comparable con la libertad de lo bárbaro; una barbarie comparable a aquella que se tomaba Beethoven con los ritmos y que ahora recogía Adrian para convertir en música el lenguaje. ¿No era de esto de lo que nos hablaba Nietzsche? Evidentemente es a donde Adrian quería llegar. Mann no se detiene en la sugerencia de Nietzsche sino que, con Adrian, lo hace posible: la renuncia al compás, la despreocupación por la simetría y ocuparse por el acento verbal. Y sin embargo, aquellos que hablaban de la obra de Adrian le llamaban de barbarie queriendo señalar la ausencia de alma de todo aquello que se les planteaba. En ello se hace

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 375. “Chor und Orchester stehen einander nicht als das Menschliche und das Dingliche klar gegenüber; sie sind ineinander aufgelöst: der Chor ist instrumentalisiert, das Orchester vokalisiert, - in dem Grade und Ding verrückt erscheint, was sicher der künstlerischen Einheitlichkeit zustatten kommt, da es doch – wenigstens für mein Gemüt – auch etwas Beklemmendes, Gefährliches, Bösertiges an sich hat.”

evidente el hecho de que no le entendían, de que lo genial poco tiene que ver con el gusto de las masas. Como en otras obras de Mann, lo genial y la vitalidad del arte se mezclan muy poco con el gusto vulgar, llegando a ser, en diferentes grados en sus obras, términos y gustos de definiciones y contenidos totalmente opuestos. Malcolm Bradbury explique que “como en gran parte de la obra de Mann, gran vitalidad suele significar falta de espiritualidad, mientras que el instinto artístico es a menudo destructivo y letal. Esta incompatibilidad de físico e intelecto expresa un sentimiento de conflicto interior del artista entre las necesidades de orden y razón y las de conocimiento erótico y peligroso”²⁹⁸. También Bradbury hace de estas confrontaciones de Mann una acción habitual de los escritores de su siglo. “Éstas son las luchas de la herencia de la literatura y la filosofía del siglo XIX, y Mann era un escritor profundamente versado en la tradición europea.”²⁹⁹ Mann, que era, como hemos mencionado en repetidas ocasiones, un admirador de Nietzsche –que cabe decir, además, era el gran filósofo alemán de su día- se vuelve hacia el artista moderno y a la necesidad del heroísmo artístico en las nuevas circunstancias, la reconciliación entre espíritu y emoción, una nueva voluntad en el artista. Y esa búsqueda de esa reconciliación moderna es el gran tema de la obra de Mann. Por eso el artista se encuentra siempre en un conflicto. En este caso, la nueva obra de Adrian Leverkühn era un intento por conciliar emoción y espíritu, algo que no iba a ser fácilmente digerido por el público, quienes prefieren llamarle de barbarie para adjetivar de alguna forma aquello que no lograban entender. El genio no deja nunca de ser un incomprendido. Nos dice nuevamente Bradbury: “Lo mismo que Conrad, escritor por el que sentía profunda admiración, y lo mismo que muchos de sus románticos predecesores alemanes, Mann persiguió ese misterio hasta el fin, a través del elemento destructivo, el lugar donde la vida se convierte en muerte y la razón individualizada se disuelve en el anonimato y

²⁹⁸ Bradbury, *Op. Cit.*, p. 141.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 141.

el caos.”³⁰⁰ Y es precisamente éste el interés de Adrian con su obra, la reconciliación de los elementos que forman al artista.

7.8 La imposibilidad de amar

Después de esta composición de Adrian le llega la fama y el triunfo de sus piezas. Todas ellas de una complejidad inmensa y que, imaginamos, son alabadas por las personas que realmente entienden de lo que se trata su trabajo. Sin embargo, el triunfo de sus obras traerá consigo un padecimiento más de la vida del artista, la incapacidad de amar. Ya habíamos visto algo de esto en la incapacidad y desinterés de Adrian en hacer amigos o en interesarse simplemente por el trabajo olvidando así a quienes le rodeaban y se preocupaban por él. Sin embargo, esta incapacidad de tener a su lado personas a las que pueda amar se convierte en una catástrofe. El artista de Mann crea y su creatividad y la individualidad de dicho proceso le lleva a la ruptura con todo su entorno social y a la “corrupción” de toda relación que intente llevar.

A medida que sus obras continuaban ganando fama y adeptos, su soledad continuaba en aumento. La razón de ser de su éxito y de sus grandes obras era sinónimo de sospechas de que pasaba su vida apartado del resto de los seres humanos. Serenus nos advierte que

El espectáculo me divertía y al propio tiempo me inquietaba porque la causa de aquel hecho había que buscarla, sin duda, en la indefinible atmósfera de extrañeza y de soledad que, en grado creciente con el paso de los años, envolvía a Adrian. Cada día parecía más marcada la distancia, hasta el punto de dar la impresión de que el hombre venía de un lugar donde nadie más vivía que él.³⁰¹

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 156.

³⁰¹ Mann, *Doktor Faustus*, *Op. cit.*, p. 410. “Die Erscheinung, sage ich, erheiterte mich – und ergriff mein Herz auch wieder auf eine beklemmend-sorgenvollere Weise; den der Grund für das Verhalten der Leute war ja die Atmosphäre unbeschreiblicher Fremdheit und Einsamkeit, die ihn in wachsendem Maß – in diesen Jahren

La primera relación que se le conociera a través de la obra que nos relata Serenus fue con el violinista Schwerdtfeger. Anteriormente había intentado ser parte de la vida de Adrian, pero sin ningún tipo de logro al respecto. Incluso le había pedido que le hiciera el regalo de escribir una pieza para violín que luego él pudiera interpretar, lo cual tampoco, hasta el momento había rendido ningún fruto. Sin embargo, nos cuenta Serenus, Adrian cedió un día a la idea de escribirle aquella pieza, a razón de haberse creado una relación entre ambos que el propio Adrian definió como una alteración extraña y en cierto modo antinatural de la relación entre el yo y el no-yo –el fenómeno del amor. La eterna soledad del compositor había sido sustituida por el deseo de la confianza y la intimidad. Fruto de ello fue una carta que envió Adrian a Rüdiger a la cual éste respondiera con su presencia, luego de lo cual hubo cierto intento de una relación. Pero una relación que pronto mostrará su imposibilidad de ser. Nos dice el narrador de aquel encuentro que

Un cambio de confianzas tuvo allí lugar, de mutuas expresiones de gratitud. Entre los dos hombres quedó puesta de manifiesto una atrevida, sencilla y sincera relación, resueltamente libre de todo elemento vergonzoso... No podría, ni quiero, censurar lo ocurrido. Y sospecho, con sentimiento de aprobación, que aquel día tomó Adrian la decisión de escribir su concierto y de dedicárselo a Rudi.³⁰²

Luego de aquel momento, Adrian fue a Viena acompañado de Rudi, y de allí a Hungría. Luego de eso Rudi gozaba de la prerrogativa del tuteo con Adrian de la que hasta el momento sólo gozaba nuestro narrador. No sabremos bien si por celos o por conocer el final de la historia de Adrian, pero como un presagio, y a manera de guiño irónico de Mann, Serenus le dedica unas interesantes líneas a esta relación entre ambos.

immer fühlbarer und distanzierender – umgab, und die einem wohl das Gefühl geben konnte, als käme er aus einem Lande, wo sonst niemand lebt.”

³⁰² *Ibid.*, pp. 415-416. “Eine Aussprache, die Versicherung ernstlichster Dankbarkeit – eine einfache, kühne und treuherzig-zarte Verhaltensweise offenbarte sich, eifrig darauf bedacht, jeder Beschämung vorzubeugen... Ich muß das loben, ich kann nicht umhin, es zu tun. Und mit einer Art von Billigung vermute ich, daß bei dieser Gelegenheit die Ausarbeitung und Zueignung des Violinkonzerts beschlossen wurde.”

¡Pobre Rudi! Breve había de ser tu diabólico triunfo. Tus sentimientos habían penetrado en un campo de fatales energías demoníacas, lo bastante poderosas para que, bajo su acción, quedaran rápida y fatalmente consumidos y aniquilados. ¡Infeliz tuteo!³⁰³

Pasado un tiempo llega a la vida de Adrian una mujer que no pasa desapercibida, sino todo lo contrario, llama enormemente su atención. Es la primera vez, podemos decir, que el artista se enamora. Esto le coloca en la obligación de terminar la hasta cierto punto extraña relación que tenía con Rüdiger (menciono la palabra extraña porque en cierto modo era una relación provocada más por la admiración y la constante insistencia de Rudi por agradar, que una relación basada en el encantamiento, la seducción y el amor). Sin embargo, Adrian es incapaz de siquiera decir algunas palabras sobre sus sentimientos hacia Marie Godeau³⁰⁴, nombre la hermosa y simpática joven. El encantamiento de Adrian era tal que llegó a pensar en el matrimonio. Toda la historia, a medida en que la vamos leyendo, casi nos parece una broma de mal gusto, una burla a la incapacidad de amar de nuestro genio. Ante nosotros, Adrian hace el ridículo. Nos damos cuenta entonces de la introducción de otra contrariedad, el amor se enfrenta al artista, y se intenta un remedio de poca validez y un tanto desproporcionado: el matrimonio como cura para la soledad. En una visita de Serenus, Adrian le cuenta sobre sus nuevos proyectos, le comenta que había vivido demasiado tiempo allí y que estaba fatigado de su soledad y dispuesto a acabar con ella en todo caso, lo que dejaba al descubierto su intención de casarse. Sin embargo, su imposibilidad al amor le continuaba impidiendo poder hacer algún tipo de acercamiento de índole amoroso a Marie

³⁰³ *Ibid.*, p. 416. “Armer Rudi! Kurz war der Triumph deiner kindischen Dämonie, den sie hatte sich in dem Kraftfeld einer tieferen, verhängnisstärkeren verfangen, die sie schleunigst brach, verzehrte, zunichte machte. Unseliges ‘Du!’”

³⁰⁴ Hay que señalar aquí un detalle de Mann, la figura de Marie Godeau es una alusión clara a Lou Andreas Salomé quien, como todos sabemos, su magnetismo y su belleza le permitió rodearse de grandes amigos intelectuales como Freud, Nietzsche, Rilke y Wagner, y con algunos de ellos tener relaciones más serias y personales. Con Nietzsche, de hecho, tuvo una relación más íntima, aunque luego Salomé se decidiera por Paul Rée. Este encanto de Lou Andreas Salomé se ve claramente reflejado en Marie Godeau quien, al igual que la Salomé, estuvo rodeada de intelectuales y cuya belleza también es admirada. En su caso, la lucha que hubo entre Rée y Nietzsche se ve en las figuras de Adrian y Rudi.

Godeau. Tanto así que le pide a Serenus que le extienda una invitación a la joven en su nombre. Adrian no sabe como relacionarse, su corazón le decía una cosa pero aquel pacto que hizo alguna vez le impedía cualquier acción que le alejara de su creatividad. Nos dice Serenus:

¿Observaciones? No se me ocurría en realidad más que una. ¿Por qué si Adrian deseaba hacer llegar hasta Marie el deseo que sentía de verla, no se dirigía directamente a ella, no iba él mismo a Munich a formular la invitación? No sabía yo entonces que se trataba de una inclinación, de una idea, de un ensayo para más adelante, hijos del propósito de darse a conocer a la amada por medio de mensajeros, de dejar que otros hablaran por él.³⁰⁵

Ante los ojos de Serenus, aquel intento por relacionarse de Adrian era un poco extraño. Para el propio Adrian era una manera de volver todo lo inhumano a un estado más comprensible y humano. De hacer algo diferente a todo lo que había hecho anteriormente, de convertir su arte en otra cosa, de pasar de lo individual al amor compartido. No obstante, sus intentos por lograrlo se convertían en favores pedidos a sus amigos para que sirvieran de intermediarios entre el artista y el amor. Entre estos dos hay irremediabilmente un abismo insalvable, Adrian lo sabía, pero quiso tratar de remediarlo a través de intercesión de terceros. No le era posible hacerlo por sí solo.

Esto le llevó a pedir al propio Rüdiger que intercediera para pedir la mano de la joven Marie Godeau. Pues no había en él la capacidad para hacerlo. Éste pasaje, del cual citaremos aquí gran parte, revela el alma incapaz de amar del artista solitario.

- ¿Está ella al corriente de tus propósitos? – preguntó Rüdiger a Adrián.

³⁰⁵ Mann, *Doktor Faustus*, *Op. cit.*, p. 425. “Gegenfragen? Ich hatte eigentlich nur eine: Warum nämlich Adrian, wenn er Marien wissen zu lassen wünschte, daß er danach trachtete, sie zu sehen, - warum er sich dann nicht direkt an sie wandte, sie anrief, sogar nach München fuhr, bei den Damen einsprach, seine Anregung vorbrachte. Ich wußte damals nicht, daß es sich hier um eine Tendenz, eine Idee, gewissermaßen um die Vorübung zu etwas Späterem handelte, um die Neigung, zu der Geliebten – so muß ich das Mädchen nennen – zu *schicken*, einen anderen das Wort bei ihr führen zu lassen.”

- Temo que no. Temo no disponer de medios de expresión para comunicarle mis sentimientos y mis deseos, sobre todo en sociedad, donde soy incapaz de mostrarme asiduo y aún más de hacer la corte.
- ¿Por qué no le haces una visita?
- Porque me desagrada la idea de sorprenderla con confesiones y proposiciones, de las cuales, por culpa de mi torpeza, no debe tener la menor sospecha. Para ella sigo siendo un interesante solitario. Temo provocar una reacción de desconcierto y una respuesta negativa, que quizá fuera precipitada.
- ¿Por qué no le escribes?
- Porque las consecuencias podrían ser todavía peores. Estaría obligada a contestarme y no sé si es persona a quien agrade escribir. Tendría que tomar precauciones para hacerme soportable una respuesta negativa, y estas precauciones voluntarias me serían, en realidad, insoportablemente dolorosas (...) Como ves me intimida la declaración directa, pero me intimida también la declaración epistolar.
- ¿Qué camino te queda entonces abierto?
- Ya te dije que en este difícil asunto podrías hacerme un gran favor. Quisiera enviarte como mensajero.³⁰⁶

La imposibilidad del amor, pactada a cambio de una creatividad inhumada o deshumanizada pero grandiosa, se muestra aquí en la idea de relacionarse que tiene Adrian. Relacionarse con los demás es un impedimento, no una gracia; lo que le lleva a la ridícula idea que puede ser identificada con la manera en que se relaciona un niño. Sin embargo, no es por infantilismo la razón por la que pide a Rüdiger que le haga el favor de manifestar su amor por Marie, sino porque dentro de él no hay probabilidad de llegar al otro. Su único instrumento es la música,

³⁰⁶ Ibid., pp. 436-437. – “Oh! Weiß sie von deinen Gedanken?” – “Ich fürchte: nein. Ich fürchte, ich verfüge nicht über die Ausdrucksmittel, ihr meine Gefühle und Wünsche nahezubringen, besonders nicht in Gesellschaft anderer, vor denen den Cour, Schneider und Seladon zu spielen mich den doch etwas geniert.” – “Warum besuchst du sie nicht?” – “Weil es mir widersteht, sie direkt mit Geständnissen und Anträgen zu überrumpeln, deren sie sich dank meiner Unbeholfenheit wahrscheinlich noch nicht im geringsten versieht. Noch bin ich in ihren Augen einfach der interessante Einsame. Ich fürchte ihre Fassungslosigkeit und die – vielleicht voreilige – abschlägige Antwort, die daraus resultieren könnte.” – “Weil ich sie damit vermutlich noch mehr in Verlegenheit setzen würde. Sie müßte antworten, und ich weiß nicht, ob sie ein Mensch der Feder ist. Welche Mühe hätte sie, mich zu schonen, wenn sie nein sagen muß! Und weh täte mir die bemühte Schonung! [...] Du siehst, ich scheue den direkten Überfall, und den postalischen Weg scheue ich auch.”

la creación, pero que sólo sirve para beneficio de quien la escucha y para su propia grandeza, no para las cosas simples, ni para las cosas humanas. Su música es contraria al amor.

La utilización de quien fuera su íntimo ya era de por sí un acto sospechoso. Luego de aquella conversación, en la que Rudi acepta el encargo, lo otro que sabemos es que en lugar de interceder por Adrian para pedir la mano de Marie, Rudi habla por cuenta propia y pide para él mismo el casamiento. El intento de Adrian es uno fallido y su historia “amorosa” pasa a ser, como si entre ambas cosas no hubiese existido nunca una línea divisora, una tragedia. Y sin embargo, era sólo el comienzo de la parte del pacto que le correspondía ahora a él pagar. Este enfrentamiento entre el arte y el amor lo habíamos visto anteriormente en Mann. En *Tonio Kröger* vemos cómo el personaje es continuamente decepcionado por aquellos a los que ama (porque espera de ellos una superioridad espiritual que no tienen); ama a su amigo de la infancia y ama a una chica que conoce desde siempre. Ambos son muy hábiles socialmente, son guapos, queridos por todos, etcétera. Como se ha apuntado anteriormente, al final acaban los dos juntos y Kröger se siente apartado. Esto le resulta repugnante, se siente maltratado y lo peor, traicionado. De ahí que decida sacrificar su vida, un poco por despecho y un poco por rabia de ver que no encaja en esos juegos sociales, pero lo hará con un resentimiento con el que cargará toda su vida. Adrian Leverkühn es la continuación de esto, es un Kröger más adulto, ya mayor. Tampoco encaja en los juegos sociales, por eso se había apartado antes de la sociedad y por eso ahora pide intermediarios para declarar su amor por una mujer. Adrian siente algo por Marie, pero si no lo sintiera sería igualmente inútil. La pluma y el pensamiento de Mann están demasiado dominados por la redención de la tragedia, por la elección del arte por encima del amor, que no le permitirá a Adrian vivir su amor. Para Mann este conflicto se resuelve, pero no a favor del individuo, sino del arte. Por eso nos dice, acto seguido de la conversación entre Adrian y Rudi, “Levantó el brazo antes de volver la espalda. Nunca había de volver a ver al hombre que acababa de despedir. Sólo recibió una

carta suya, a la que nunca quiso contestar.”³⁰⁷ La esperanza del amor de Adrian se marchaba con esta partida de Rüdiger. Adrian no le volvería a ver, aunque sí lo hiciera Serenus. La tragedia nunca se satisface sin la desgracia. El elemento trágico sólo se rinde a los pies de la muerte.

Es por eso que, cuando Serenus vuelve a verle, en un viaje en tren, apareció una antigua enamorada de Rüdiger que, al saber de su relación con Marie, decide matarle con varios disparos que efectivamente le causan la muerte. “Levantó la cabeza con el propósito de decir algo, pero entre sus labios carnosos aparecieron burbujas sanguinolentas que no le dejaban hablar. Volvió los ojos y la cabeza se desplomó, con rudo golpe, sobre la madera del banco.”³⁰⁸ Este incidente sólo podría provocar en nuestro artista una reacción muy clara, la total soledad. Tanto así que, un año después, cuando hubo de presentarse su obra *Apocalipsis cum figuris* en Francfort ni siquiera fue a escucharla. Sufría de una apatía intelectual causada al volver a ser consciente de la parte negativa del pacto, de su imposibilidad para mantener cerca a sus allegados y seres queridos. Las cartas que escribía hablaban de

Su existencia desierta, de su existencia imbécil, de su existencia de perro, de sus existencia de planta, sin memoria e insoportablemente idílica, contra lo cual no quedaba más defensa honrosa que el insulto y que le hacía desear a uno una revolución, como medio de sustraerse al marasmo. Había perdido ya toda noción del arte de componer, no conservaba ni el menor recuerdo de su oficio y estaba íntimamente convencido de que no volvería jamás a escribir una nota.³⁰⁹

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 440. “Er hob den Arm, bevor er sich zum Gehen wandte. Den, der da hinglitt, sah er niemals wieder. Nur einen Brief erhielt er noch von ihm, auf den er jede Antwort verweigerte.”

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 449. “Er hob den Kopf mit dem Versuche, etwas zu sagen, doch traten sogleich blutige Blasen zwischen seinen Lippen hervor, deren sanfte Dick emir auf einmal rührend schön erschien, er verdrehte die Augen, und der Kopf fiel hart auf das Holz zurück.”

³⁰⁹ *Ibid.*, pp. 453-454. “Seine Verfassung, eine ‘Hundeexistenz’, ein ‘erinnerungsloses Pflanzendasein von unerträglicher Idyllik’, dessen Beschimpfung die einzige, klägliche Ehrenrettung sei, und das ihn dahin bringen könnte, neuen Krieg, Revolution oder dergleichen äußeren Lärm zu erwünschen, um nur dem Stumpfsinn entrissen zu werden. Vom Komponieren habe er buchstäblich nicht die geringste Vorstellung mehr, nicht mehr die schwächste Erinnerung, wie man das mache, und glaube zuversichtlich, daß er nie mehr eine Note aufschreiben werde.”

El sufrimiento en soledad sobrepasaba su arte, era evidentemente el camino del dolor y del sufrimiento del artista, su camino hacia la más profunda soledad. Por eso pronunciaba frases como: “¡Que el infierno tenga compasión de mí! ¡Ruega a Dios por mi pobre alma”.³¹⁰ Con ello nos demuestra que Adrian siempre supo el camino por el que estaba caminando. Al poco tiempo se unió a la desgracia la muerte de su padre, figura que antes mencionamos como la que le heredó a Adrian aquellos dolores de cabeza que luego fueron agudizándose. Al poco tiempo Adrian volvió a escribir.

Este reencuentro de Adrian con la escritura es una consecuencia directa del incremento de su estado de soledad. La desgracia y la soledad a la que se expone el artista sólo le procuran mayores éxitos en el campo de la creación. Esta vez Adrian intenta acercar la prosa a la música, así como alguna vez nos hablara Nietzsche del lenguaje musical, de hacer de la música el lenguaje universal y primero. “No me propuse escribir una sonata sino una novela”³¹¹, le explicaba Adrian a Serenus en una de sus cartas al hablarle de su última obra. En ésta, aunque había creado una pieza para cámara, los desarrollos temáticos brillan por su ausencia. No hay en ésta obra, según nos dice Serenus, relación entre los motivos, ni desarrollos, ni repeticiones, ni variaciones. Por consiguiente, la pieza es una sin interrupciones y, a la misma vez, sin ilación, lo nuevo sucede a lo nuevo sin más aglutinante que las analogías tonales o sonoras y los contrastes. De lo tradicional no se ve absolutamente nada en esta nueva pieza de Adrian. Su intención era exactamente eso, romper con los registros tradicionales, hacer algo totalmente nuevo y más cercano al género literario. Dar música a lo que bien pudo haber sido prosa. “Aprendí en la clase de filosofía que el fijar fronteras significa ya violarlas. He seguido siempre fiel a este principio.”³¹² No cabe duda alguna de que con esta alusión a la crítica hegeliana de la filosofía de Kant, Adrian nos

³¹⁰ *Ibid.*, p.454. “Möge die Hölle sich meiner erbarmen! Bete für meine arme Seele!”

³¹¹ *Ibid.*, p. 456. “Ich habe”, sagte Adrian zu mir, “keine Sonate schreiben wollen, sondern einen Roman.”

³¹² *Ibid.*, p. 457. “Ich habe im Philosophiekolleg gelernt, daß Grenzen zu setzen schon sie überschreiten heißt. Danach hab’ ich’s immer gehalten.”

muestra el camino que ha tomado de confrontación y creación. Se confronta lo establecido y se hace algo totalmente nuevo. Muy cercano esto, si lo analizamos, a las ideas tanto de Hegel como de Nietzsche.

La soledad y el sufrimiento fueron la causa de la creación. Tanto así que luego de esta pieza para cámara, casi de un solo aliento, Adrian escribió tres obras que, según el propio Serenus, cada una de ellas por separado era suficiente para dar un año de fama y gloria a su autor. Adrian, sin embargo, sabía lo que estaba aconteciendo. Mientras más se encontraba con esa naturaleza, que por momentos le parecía mágica e irreal³¹³, más se daba cuenta de lo que le esperaba. Por ello encuentra Serenus sobre la mesa de Adrian una hoja de música en la que había escrito: “Esta desgracia fue la causa de que el Doktor Faustus escribiera su lamento”. Ciertamente, había sido la desgracia la causa de aquellas genialidades, incluyendo *El lamento del Doktor Faustus*, una de sus grandes obras. Aquella creación desmedida, la resolución de todos sus problemas creativos la obtuvo de la tierna desgracia que rodeaba a su vida. Sin ello no hubiese dejado de ser una vida mundana, sin soledad, sin impulsos ni pasiones, una vida vulgar.

En este enfrentamiento que hace Mann, en el Doktor Faustus, entre arte y enfermedad, arte y soledad, arte y sociedad, hay que añadirle el producto de todo ello. Esta consecuencia final a lo que nos guía todo esto es a su vez otro enfrentamiento. Adrian obtiene la mayor capacidad creativa, la eternidad de su obra, sin embargo, también gana con ello la desgracia. Una desgracia que, aunque nos parezca suficiente con todo lo que ha acontecido, nunca va a dejar de saciar su sed ante la víctima. Así, adentrándonos nuevamente en los acontecimientos de la obra, llega a la vida de Adrian lo que será su última desgracia, aquello por lo cual ya le será imposible continuar viviendo. El pacto llega a su límite por sí solo, su

³¹³ Recordemos aquí cuando, al darse cuenta de lo fácil que creaba una buena obra, le dice a Serenus que parecía que había estudiado en Cracovia, siendo la Universidad de Cracovia lugar en donde se enseñaba magia.

cumplimiento ya no es una elección sino que se hace necesaria la rendición ante la desgracia. La hermana de Adrian, casada y con hijos, enferma, y Adrian se tiene que hacer cargo de su hijo menor, Nepomuk³¹⁴. Es un niño hermoso, cuya belleza es alabada por todos a su alrededor, muy disciplinado y al que Adrian toma un afecto fuera de lo común. “Sus relaciones con el pequeño eran sonrientes, impregnadas de sobria ternura, pero sin remilgos ni mimos aflautados. Nunca le vi acariciarle de ningún modo ni apenas tocarle el cabello. Pero le gustaba, en cambio, salir a pasear con él, llevándole de la mano.”³¹⁵ Era evidente que la presencia de Nepomuk iluminaba de alguna forma la vida de Adrian, envuelta últimamente en constantes desgracias. Sin embargo, tal y como ha ocurrido antes, las relaciones de Adrian siguen siendo un imposible. La desgracia siempre alcanza a aquellos que se le acercan y amenazan su soledad. Lo mismo acontecería con su sobrino Nepomuk.

De un día para otro Nepomuk, como si su vida se hiciera parte de la tragedia de nuestro protagonista, enferma de muerte y eventualmente muere. De nada sirvió que llamaran al médico, ni que en su lecho le acompañara su madre. Su enfermedad parecía obra de un hechizo y el misterio de todo ello no podía sino cavar en la culpabilidad de Adrian, quien atribuía toda la desgracia al diablo y al pacto que con él había hecho. Por eso le confronta cuando dice:

¡Llévatelo monstruo! ¡Llévatelo malvado! Si tampoco has querido maldito bribón, que esto fuera posible, date prisa por lo menos. Creía, suponía que esto lo iba a permitir, que la cosa sería posible. Pero no. Su saña es más bestial que nunca. ¿Y de dónde puede venirle la misericordia a quien vive excluido de la gracia? ¡Llévatelo escoria! Toma su cuerpo sobre el cual impera tu ley. Pero su dulce alma tendrás que dejármela, quieras o no, y esa es tu impotencia, tu ridícula impotencia que habré de

³¹⁴ En diferentes críticas de la obra se señala la cercanía entre esta figura ficticia de Nepomuk y el sobrino de Mann, Frido. Hay que señalar que aunque ambos comparten, por ejemplo, la hermosura de sus ojos, no lo hacen con respecto a la muerte del primero.

³¹⁵ Mann, *Doktor Faustus*, *Op. cit.*, p. 466. “Sein Verhalten zu dem Kleinen war von versonnen lächelnder oder auch ernster Zartheit, ohne Schöntuerei, ohne Geflüte, ohne Zärtlichkeit sogar. Tatsächlich habe ich ihn das Kind niemals auf irgendeine Weise liebkosen, ihn kaum sein Haar berühren sehen. Nur, daß er gern Hand in Hand mit ihm ins Feld spazierenging, das ist wahr.”

echarte en cara con sarcasmo por los siglos de los siglos. Podrán mediar eternidades entre su lugar y el mío, pero el suyo será aquel de donde tú fuiste expulsado, tú, chapucero, y esto será agua refrescante para mi boca, un hosanna cantado para tu escarnio y eterna maldición.³¹⁶

Adrian intenta pasar su peso al diablo, pero a sabiendas de que todo aquello ocurría por su culpa. Había llevado a su sobrino, como antes había arrastrado con él a Rudi y a Marie, a la tragedia de su propia vida. La imposibilidad de amar había conseguido la desgracia de su propio sobrino. Doce horas más tarde, Nepomuk Schneidewein, Eco, ese niño que fue el último amor de Adrian, murió sin que pudieran hacer absolutamente nada. Una vez más la enfermedad, un evidente y recurrente *leitmotiv* en las obras de Mann, se hace presente, esta vez alcanzando incluso a quienes rodean al enfermo. Se vuelve una enfermedad capaz de invadir, de infiltrarse, de contagiar a otros hasta causarles la muerte. Este lenguaje de la invasión, de la infiltración, de la destrucción interna nos llega en Mann a través de lo patológico, de lo corpóreo o carnal. El ser humano, en este caso el artista, y a ahora, aquellos que amenazan dicha condición, es invadido por un agente de infección que causa su eventual destrucción. En su libro *The Passions of Modernism*, Anthony Cuda da nombre a este *leitmotiv* de la enfermedad que Mann hace tan suyo en su obra. Cuda le llama “el dios extraño”. Sobre ello nos dice que “En contraste con los fantasmas psicológicos de Yeats, el éter de Eliot o la tormenta subatómica de Woolf –los cuales buscan lo oculto, lo espiritual, o una particularidad tan magnificada que se convierte en algo abstracto- la metáfora de Mann para los agentes de la pasión siempre se relacionan con el cuerpo humano: lo infeccioso y microscópico, el organismo oculto que decae secretamente y corrompe el organismo interno

³¹⁶ *Ibid.*, p. 476. “Nimm ihn, Scheusal! Rief er mit einer Stimme, die mir ins Mak schnitt. Nimm ihn, Hundsfoth, aber beeil dich nach Kräften, wenn du den, Schubiack, auch dies nicht dulden wolltest! Ich hatte gedacht, wandte er sich plötzlich leise-vertraulich an mich, schritt vor und sah mich mit einem verlorenen Blicke an, den ich nie vergessen werde, daß er dies zulassen werde, dies vielleicht doch, aber nein, woher soll der Gnade nehmen, der Gnadenferne, und gerade dies wohl muß’ er in viehischer Wut zertreten. Nimm ihn, Auswurf! Schrie er auf und trat wieder zurück von mir, wie ans Kreuz. Nimm seinen Leib, über den du Gewalt hast! Wirst mir seine süße Seele doch hübsch zufrieden lassen müssen, und das ist deine Ohnmacht und dein Ridikül, mit dem ich dich ausspotten will Äonen lang. Mögen auch Ewigkeiten gewälzt sein zwischen meinen Ort und seinen, ich werde doch wissen, daß er ist, von wo du hinausgeworfen wurdest, Dreckskerl, und das wird netzendes Wasser sein für meine Zunge und ein Hosanna dir zum Hohn im untersten Fluch!”

hasta que el cuerpo finalmente sucumbe a estas fuerzas superiores de la decadencia”.³¹⁷ Lo podemos ver en las propias palabras del diablo a Adrian, cuando en aquella visita que le hace, le revela la manera en que le fue propagada la enfermedad que poco a poco le quitaría la vida; la misma que a su vez le consagraria en el arte. “Cuatro años después del contagio, hoy, el foco existe en tu cerebro, pequeño, reducido, finamente circunscrito –pero existe-. El hogar, el taller de los diminutos, que allí llegaron por vía líquida; el lugar de la incipiente iluminación.”³¹⁸ El propio Mann, al hablarnos del artista y la desgracia que le acompaña como requisito necesario a la creación, nos dice que el artista “nunca es normal, saludable, ni de acuerdo con la norma”³¹⁹. Sino que tiene una tendencia a la enfermedad, a la irritabilidad, exactamente como sus protagonistas que sufren la invasión de un dios extraño que les permite la creatividad (de ahí lo divino) pero que a su vez le arrebatara su vida poco a poco (de ahí que la divinidad se vuelva extraña). Tal y como nos dice Mann, hay en la constitución física del artista “algo siempre ajeno al hombre común que le afecta asombrosamente”³²⁰.

7.9 La inevitable decadencia

La condición de Adrian ya nos había dejado en evidencia su enfermedad, sin embargo, hay que notar ahora la gravedad del asunto. Adrian es consciente de su enfermedad, pero ahora se hace y se siente culpable de la enfermedad y muerte de su sobrino Nepomuk. Tal y como ocurre en las tragedias griegas que tanto admiraba Nietzsche, la desgracia va siempre en aumento y culmina únicamente con la muerte. Como ya hemos visto en otras

³¹⁷ Anthony Cuda, *The passions of Modernism: Elliot, Yeats Woolf and Mann*, The University of South Carolina Press, South Carolina, 2010, p. 162.

³¹⁸ Mann, *Doktor Faustus*, *Op. cit.*, p. 235. “Eng und klein und fein umschrieben ist heute, vier Jahre nachdem du dirs geholt, das Plätzchen da oben bei dir – aber es ist vorhanden – der Herd, das Arbeitsstübchen der Kleinen, die auf dem Liquorwege, dem Wasserwege sozusagen, dorthin gelangt, die Stelle der inzipienten Illuminierung.”

³¹⁹ Thomas Mann, *Goethe and Tolstoy*, University of Alabama Press, USA, 1984, p. 132.

³²⁰ Thomas Mann, *Essays of Three Decades*, Translated by H.T. Lowe-Porter, A.A. Knopf, New York, 1947.

ocasiones, Mann utilizará esta última y gran desgracia de Adrian para obtener de él sus últimas grandes obras. Vuelve a colocar aquí la fórmula en la que antagonizan enfermedad y creatividad para obtener un nuevo resultado. Mientras tanto, el germen de la enfermedad que lleva Adrian en su cabeza continúa en desarrollo y seguirá siendo así hasta que llegue el día de su muerte. Aquella muerte de su sobrino se convierte en el punto en donde ya no hay vuelta atrás hacia la perdición, en donde su degradación se hará cada vez mayor. El sentido de culpabilidad le hará sentir incluso negación por el humanismo, por el arte y la creación.

- He descubierto lo que no debe ser. – le dice a Adrian a Serenus
- ¿Y qué es lo que no debe ser Adrian?
- Lo bueno y lo noble, lo que llamamos humano, a pesar de ser bueno y noble. Aquello por lo cual los hombres han luchado, se han lanzado al asalto de fortalezas inexpugnables. Aquellos que los satisfechos han anunciado con júbilo, no debe ser. No será. No quiero que sea.³²¹

Se coloca en un mismo plano lo humano y lo demoníaco. En Adrian podemos ver ambos aspectos en una contienda en la que sólo sale beneficiado el arte. La total decadencia y la entrada en una absoluta desgracia de Adrian se evidencian en sus últimos años. El fracaso de sus planes de matrimonio, la pérdida de un amigo, la muerte de su sobrino extraordinario fueron los detonantes del final del pacto, los detonantes también de las últimas actividades creativas de Adrian. Pues su desgracia no era otra cosa que la celebración de su arte, por lo que, después de todas las desgracias sólo le quedaba lo único que no se le había negado luego de aquel pacto, la capacidad de componer, de crear arte. Estos años fueron para Adrian, años de desenfrenada y monstruosa creación, una capacidad creadora capaz de arrastrar a sus espectadores consigo. Y sin embargo, esta fecunda actividad y continua creación no dejaba de ser el saldo y la compensación por las privaciones a la que estaba sometido nuestro artista.

³²¹ Mann, *Doktor Faustus*, *Op. cit.*, p. 477. – “Ich habe gefunden”, sagte er, “es soll nicht sein.” – “Was, Adrian, soll nicht sein?” – “Das Gute und Edle”, antwortete er mir, “was man das Menschliche nennt, obwohl es gut ist und edel. Um was die Menschen gekämpft, wofür sie Zwingburgen gestürmt, und was die Erfüllten jubelnd verkündigt haben, das soll nicht sein. Er wird zurückgenommen. Ich will es zurücknehmen.”

Durante los años que siguieron a la muerte de Nepomuk, Adrian apenas se dejaba ver por Serenus, no deseaba que nadie más le viera, como nos dice el propio narrador, por miedo a que se asustaran. No salía de la casa, no iba a las presentaciones de sus obras ni se ponía sus trajes, pues con certeza sabía que el final de sus años de creación y prosperidad artística estaba cerca. Las últimas obras de Adrian se convierten entonces en un lamento. Un lamento cargado de nostalgia pero a la vez liberador, pues siendo producto artístico, provenía de las más intensas desgracias. Nos dice Serenus sobre una de estas últimas obras:

El lamento –y aquí se trata de un lamento continuo, inextinguible, dolorosamente evocador del Ecce homo- es la expresión en sí y puede uno atreverse a decir que toda expresión es lamento. Así la música, tan pronto se ve en sí misma un medio de expresión, en los principios de su moderna historia, se convierte en lamento, en un dejadme morir, en el lamento de Ariadna y en el canto elegíaco de las ninfas, que el eco devuelve débilmente [...] En la última y la más importante de las obras de Leverkühn, el eco, uno de los caprichos predilectos del barroco, hace frecuentes apariciones, preñados siempre de indecible melancolía.³²²

Las últimas obras de Adrian Leverkühn reflejan su interior. Son una batalla campal entre las desgracias y el sufrimiento humano y la creación casi divina. Ello se ve a través de la melancolía, capaz de alcanzar una unidad profunda entre un coro angélico y las risas infernales. Esta melancolía acompañará a Adrian hasta el final de sus días, o al menos, hasta que el conocimiento le sigue sirviendo de algo. Nos dice Serenus que en la obra de Adrian, *Lamento del Doktor Faustus*, el viejo relato anónimo del Fausto es retocado con gran tino. Es sabido que el Doktor Faustus, al agotarse su ampolleta, invita a sus amigos, maestros y estudiantes, les regala con abundante comida durante el día, les da de beber por la noche y, en

³²² *Ibid.*, p. 485. “Die Klage nämlich – und um eine immerwährende, unerschöpflich akzentuierte Klage von schmerzhaftester Ecce-homo-Gebärde handelt es sich ja -, die Klage ist der Ausdruck selbst, man kann kühnlich sagen, daß aller Ausdruck eigentlich Klage ist, wie denn die Musik, sobald sie sich als Ausdruck begreift, am Beginn ihrer modernen Geschichte, zur Klage wird und zum ‘Lasciatemi morire’, zur Klage der Ariadne, zum leis widerhallenden Klagesang von Nymphen. [...] In Leverkühns letzter und höchster Schöpfung aber ist dieses Lieblingsdessin des Barock, das Echo, oftmals mit unsäglich schwermütiger Wirkung verwendet.”

un discurso compungido pero digno, les pone en antecedentes de cómo estaba a punto de cumplirse su destino. Más adelante en la obra de Mann podemos ver que Adrian sigue los pasos del Doktor Faustus y guiado por la melancolía y mirando al fin de sus días, llama también a los suyos y les comunica su mayor secreto, la razón de su arte. Poco tienen que ver las obras de Adrian compuestas a los treinta años con sus últimos trabajos que, evidentemente son más sombríos porque llevan mucho más de su interior. Si Beethoven había creado un *Himno a la alegría*, Adrian había creado, con *Lamento del Doktor Faustus*, un himno a la tristeza. Nos dice Serenus que no cabe duda de que el fragmento fue escrito con el pensamiento fijo en la *Novena* de Beethoven y en profunda y melancólica oposición a ella. Es una obra que gira en torno al “tentador”, que nos habla de la caída en las tinieblas, de la perdición. Adrian había regresado a lo religioso, pero esta vez, nada tenía que ver con aquella aventura con la Teología de sus años de juventud, sino que era una mirada hacia su desoladora y a la vez productiva existencia. Se recurre a lo teológico en dos ocasiones, pero entre ambas hay un mar de vivencias que otorga razones distintas a la misma. La obra de Adrian se encuentra ya tan ligada a su destino y a su vida que, nos dice Serenus, en el final del *Lamento de Doktor Faustus* se encuentran los más agudos acentos de tristeza, un desespero patético y sus últimas notas sólo tienen la intención de dar expresión sonora al dolor, la oportunidad de un ser humano de expresar su sufrimiento. El propio Serenus, viendo hacia donde se dirigía Adrian con estas obras, viendo cómo se lanzaba Adrian hacia el abismo, aún espera que esto sea todo una paradoja, que al final de toda esta negatividad, este dolor y este lamento, se encuentre subyacente la esperanza. Sin embargo, para Adrian ya todo está perdido. Su lamento no es otra cosa que la expresión del dolor. Para Nietzsche el descubrimiento de la segunda naturaleza era dolorosa, y por eso utiliza la imagen del abismo, porque lo que se encuentra en él, lo que se encuentra en la anteposición del arte al individuo

no es alentador, sino doloroso. Serenus quiere pensar en que el final de la obra es el germen de la esperanza, más allá de la desesperación y el consuelo.

Escuchad el final, escuchadlo conmigo: uno a uno se retiran los grupos instrumentales, hasta que sólo queda, y así se extingue la obra, el único sobreagudo de un violoncelo, la última palabra, la última, flotante, resonancia, apagándose lentamente en una *fermatapianissimo*.³²³

Serenus, guiado por el amor que siente hacia su amigo y los deseos de que lo que ocurre no sea cierto, se equivoca, lo que queda después de toda la vida del artista no es la esperanza sino su recuerdo, y su recuerdo es su obra, el arte por el que entregó su vida; la vida como una obra de arte.

Tal y como ocurriera en su *Doktor Faustus*, habiendo casi llegado a término su pacto, Adrian decidió reunir a todos sus amigos y otros conocedores de su obra en su casa, con la excusa de escuchar unas partituras de una nueva obra. Sin embargo, lo que escucharon allí fue más bien un discurso, la confesión de un artista condenado. No se trata de un arrepentimiento, pero sí de un sincerarse con todos sus amigos y conocidos, de confesar su pacto con el diablo y el cambio de su alma por tiempo, creación y fama.

Era confesión y verdad, la auténtica confidencia que un hombre, hundido en las más profundas angustias del alma, sentía la necesidad de hacer a sus semejantes – depositando en ellos una confianza absurda-. Porque nuestros semejantes sólo son capaces de reaccionar ante una verdad así con fría crueldad y con la brutalidad que no tardaron en poner en manifiesto...³²⁴

³²³ *Ibid.*, p. 490. “Hört nur den Schluß, hört ihn mit mir: Eine Instrumentengruppe nach der anderen tritt zurück, und was übrigbleibt, womit das Werk verklängt, ist das hohe g eines Cellos, das letzte Wort, der letzte verschwebende Laut, in Pianissimo-Fermate langsam vergehend.”

³²⁴ *Ibid.*, p. 498. “Es war stiller und bleicher Ernst, war Bekenntnis und Wahrheit, die zu vernehmen ein Mensch in letzter Seelennot seine Mitmenschen zusammengerufen hatte, - eine Handlung unsinnigen Vertrauens allerdings; den Mitmenschen sind nicht gemeint und gemacht, solcher Wahrheit anders zu begegnen als mit kaltem Grauen und mit der Entscheidung...”

Aceptando su destino, Adrian sabía que todo estaba cumplido y que, ya acabado el periodo de veinticuatro años, su pecado estaba hecho y no era capaz de pedir el perdón, sino únicamente tratar de ganar la comprensión de sus allegados.

Pero ya que el tiempo comprado con mi alma toca a su término, os he llamado a mí, bondadosos y queridos hermanos y hermanas, antes de mi hora final, para que mi desaparición espiritual no permanezca oculta. A todos os ruego que conservéis un buen recuerdo de mí, que saludéis fraternalmente en mi nombre a cuantos de invitar me olvidara y que por nada me guardéis rencor. Dicho todo lo cual, y dado a conocer, voy a tocar, para despedida, algo de lo que me dejó oír el adorable instrumento de Satán y que, en parte, me cantaron los astutos niños.³²⁵

Como era de esperar, la gente le trató como un loco. Poco a poco se fueron retirando hasta que sólo quedó un puñado de sus amigos más cercanos. Una vez más, el artista es un incomprendido para Mann, un enajenado al que poco le entienden algo más que su arte. De Adrian no salió ninguna música, sino un desconsolador grito que dio fin al pacto y que robó de él todo su conocimiento. “Vimos cómo las lágrimas corrían por sus mejillas y caían sobre el teclado. Sus dedos resbalaban sobre las húmedas teclas y arrancaban al instrumento disonantes acordes. Abrió la boca como para cantar, pero de entre sus labios sólo surgió un grito, un lamento que no olvidaré mientras viva. Inclinado sobre el instrumento abrió los brazos como si quisiera abrazarlo y de pronto, cual empujado, cayó su cuerpo del asiento al suelo.”³²⁶

³²⁵ *Ibid.*, p. 502. “Da aber nun die Zeit Ausgelaufen ist, die ich mir einst mit meiner Seele erkaufte, hab ich euch vor meinem Ende zu mir berufen, günstig liebe Brüder und Schwestern, und euch mein geistlich Hinscheiden nicht wollen verbergen. Bitt euch hierauf, ihr wollet meiner im Guten gedenken, auch andere, die ich etwa zu laden vergessen, von meiner wegen brüderlich grüßen und daneben mir nichts für übel halten. Dies alles gesagt und bekannt, will ich euch zum Abschied ein wenig aus dem Gefüge spielen, das ich dem lieblich Instrument des Satans abgehört, und das zum Teil die verschmitzten Kinder mir vorgesungen.”

³²⁶ *Ibid.*, p. 502. “Wir sahen Tränen seine Wangen hinunterrinnen und auf die Tasten fallen, die er, naß wie sie waren, in stark dissonantem Akkorde anschlug. Dabei öffnete er den Mund, wie um zu singen, aber nur ein Klagelaut, der mir für immer im Ohre hängengeblieben ist, brach zwischen seinen Lippen hervor; er breitete, über das Instrument gebeugt, die Arme aus, als wollte er es damit umfassen, und fiel plötzlich, wie gestoßen, seitlich vom Sessel hinab zu Boden.”

Incluso en este momento de la obra, Mann hace un acercamiento a Nietzsche al quitarle a Adrian todo su conocimiento luego del incidente del piano. Tal y como ocurriera con Nietzsche, a quien la locura privara de todo conocimiento anterior, Adrian tampoco volvió en sí, “resurgió como un extraño dentro de su propio ser, como la cáscara, consumida por el fuego, de su propia personalidad, sin tener ya nada que ver con el hombre que se había llamado Adrian Leverkühn”³²⁷.

La demencia y muerte del filósofo alemán había causado gran asombro en la sociedad alemana de la época, incluyendo a Mann. De hecho, todavía en nuestros días se especula al respecto y se discute cuál fue la causa de ésta. Si bien es cierto que muchos adjudican el hundimiento de Nietzsche a una infección de sífilis, también hay que ver otras posibles explicaciones como el cáncer cerebral, y hasta explicaciones como la de Meher Baba que hablan de un despertar místico. Otros como Georges Bataille y René Guillard argumentan que dicho hundimiento debe ser considerado como un síntoma de un desajuste psicológico trasladado a su filosofía. Este misterio que rodea la muerte de Nietzsche se nos revela con Adrian Leverkühn. Mann tiene su propia teoría adoptada, y es un punto irónico, de la filosofía de Nietzsche. Lo que ocurre aquí es la incursión de lo diabólico en la vida y en el arte. La supremacía del arte sobre la sociedad, la salud, el amor, y la vida misma. Para Mann, al igual que para Nietzsche, siempre hay un fin trágico para aquel que hace de su vida una obra de arte, pues niega su propio ser para entregarse al recuerdo, a la obra que deja para la posteridad. Con su muerte y su tragedia, el artista se hace un genio, un santo.

³²⁷ *Ibid.*, p. 505. “das nur noch die ausgebrannte Hülle seiner Persönlichkeit war und mit dem, der Adrian Leverkühn geheißen, im Grunde nichts mehr zu tun hatte.”

7.10 La muerte es el fin de una tragedia

Al final de toda la vida del artista de Mann queda su recuerdo, y éste no es otra cosa que el producto de su arte. La idea del artista, como mismo se comparte en otros relatos discutidos anteriormente, es la de un individuo que es cada vez más en la medida en que vive más, se hace más humano, más instintivo y más sufrido. Es pasando a través del calvario de la vida que el artista logra su creación y esta creación es a su vez el camino a su redención. El arte es aquello que le hace más humano y, a la misma vez, le aleja de las masas. Sin embargo, tal y como hemos visto con Adrian, dedicarse al trabajo artístico le lleva irremediamente a la soledad. Podríamos decir que esta soledad es una primera etapa en su camino a la consagración. Pero es una soledad que le será necesaria por dos razones de gran peso durante su vida. Por una parte, el artista se vuelve solitario porque se sumerge en su trabajo artístico y ya no le quedará mucho tiempo para otra cosa. Comienza, como es el caso de todas las obras de Mann discutidas anteriormente, a distanciarse de la sociedad y aquellos que le rodean sólo pueden presenciar los momentos en que el artista comparte su obra. Por otra parte, se sumerge en dicha soledad por el constante acoso de la enfermedad. Cuando se lleva a extremos aquella relación entre el artista y la sociedad y se entiende que el arte es bueno en la medida en que se llevan los instintos y las emociones a su máximo nivel, se comenzará a ver la enfermedad como un elemento ineludible en la obra de arte.³²⁸ Aquella conocida idea renacentista sobre la dualidad entre el genio y la melancolía se transforma en la asociación entre el artista y la enfermedad. En el caso de Adrian se trataba de sífilis, sin embargo, ésta podía tratarse además de alguna enfermedad orgánica, neurótica, o simbólica, lo cierto es que fuese cual fuese se vuelve parte de la vida del artista, influye en su vida y en su arte. Esta diada arte y enfermedad, marcará tanto la vida como la obra del artista. Recordemos la locura

³²⁸ Hay que recordar aquí a los artistas del Romanticismo, cuando la tuberculosis era la enfermedad del romántico por excelencia. Con los románticos la temática del artista enfermo fue muy recurrente (Schumann, Poe, Hoffman, las novelas góticas).

de Nietzsche, el propio destierro de Mann, el opio de Coleridge o de Quincey, el hashish de Baudelaire o el destierro de Rimbaud. Ya en los personajes de Mann podemos apreciar que la diferencia entre la sanidad y la enfermedad no es tan tajante como antes podía parecer y el artista se vuelve hacia el descuido de su persona por amor al arte. El artista se vuelve un sacrificado, y con esto un santo, cuyo sacrificio hace posible la felicidad de los demás. Pero no nos confundamos, el artista no crea su obra de arte como un acto de amor al prójimo, a manera de sacrificio en el calvario, sino que su condición de artista, su deseo de realizarse en el arte le lleva irremediabilmente a llevar una vida que nada tiene que ver con las cuestiones cotidianas del individuo común. De paso, ahorra a aquel el padecimiento de una vida que encuentra en los límites su realización y cuyo sumergirse en las aguas profundas de la realidad producen la obra de arte. Es de esa manera de ver la relación arte y enfermedad que también nos habla Lord Byron cuando define la poesía como “la lava de la imaginación cuya erupción evita un terremoto”.

Como hemos visto en los capítulos anteriores la enfermedad en los personajes de Mann persiste y se hace necesaria al arte. En *La montaña mágica* la enfermedad no es otra cosa que el precio que se tiene que pagar para alcanzar un estado de salud mejor. En *Muerte en Venecia* la enfermedad se hace necesaria a aquel que disfruta de la experiencia estética. Y en el *Doktor Faustus* la enfermedad se torna un símbolo de un malestar social y cultural. No sin razón alguna, Freud, a quien Mann llamó el sicólogo romántico, concibe al artista como un “neurótico” que encuentra en el arte un sustituto para sus deseos frustrados.

El artista es originalmente un hombre que se aparta de la realidad porque no puede decidirse a renunciar a la satisfacción instintiva y que, luego, en la fantasía, le da un amplio margen a sus deseos eróticos y ambiciones. Pero halla un modo de volver de

este mundo de la fantasía a la realidad; con sus especiales dones moldea sus fantasías en una nueva especie de realidad...³²⁹

La enfermedad y la soledad se completan con la imposibilidad de amar y entre las tres conforman esa realidad, que a manera de trípode, sustenta la vida del artista. Cuando el artista, habiendo vivido la soledad que causa la enfermedad, se da cuenta del mundo que ocurre mientras trabaja, entonces quiere llegar a él. Sin embargo, ya el mundo se ha convertido en un imposible. No cuenta con los mecanismos necesarios para sumergirse en él, para formar parte de la sociedad, y ese choque entre el artista y el mundo sólo produce una enajenación aún más profunda, aún más dolorosa. Por eso el sacrificio del que hablamos anteriormente, pues su entrega al mundo a la misma vez le distancia de éste. Esta enajenación del artista, “locura del artista” por decirlo de otra manera, quizás la forma en que lo observa el que está fuera, se convierte así, en un mayor grado, en una rebeldía ante las convenciones sociales, en indiferencia ante las cosas que preocupan a la mayoría y en cambio se aspira a una mayor dedicación y obsesión por el trabajo. La tríada enfermedad, soledad e imposibilidad de amar hacen del artista un sacrificado para sí mismo y un loco hacia los demás. El propio Mann habla sobre esto de forma elocuente.

La vida no es remilgada... Se apodera del producto inesperado de la enfermedad, lo consume y lo digiere y, tan pronto que lo asimila, es la salud. Toda una horda, una generación de jóvenes abiertos, saludables se abalanza sobre la obra del genio enfermo, genializado por la enfermedad, la admira y la ensalza, la eleva por los cielos, la perpetúa, la transmuta y la lega a la civilización que no vive sólo de la salud del pan horneado en el hogar. Todos juran por el nombre del gran inválido, gracias a cuya locura ya no necesitan enloquecer. Su salud se alimenta de su locura y en ellos él se tornará saludable.³³⁰

³²⁹ Sigmund Freud, “Formulations Regarding the two Principles in Mental Functioning”, *The Collected Papers of Sigmund Freud*, Vol. IV, Londres, 1924, p. 19.

³³⁰ Thomas Mann, *Gesammelte Werke*, Fischer, 1960, IX, p. 666.

Thomas Mann retrata el artista moderno y le da un lugar dentro de la sociedad. Es el individuo que sufre por los demás y a causa de los demás. Aun así, es de esta manera, y sólo así, que logra consagrarse en la sociedad en la que vive. Aquella soledad que sufrió Schopenhauer, la locura que padeció Nietzsche, se vuelven, en la literatura de Mann, necesarias para su formación como sujetos artistas. Son individuos llenos de demasiado mundo, de demasiada realidad. Por lo que, aunque intenten alejarse de ella, su arte les acerca más y más a su condición humana. Un humano demasiado humano, nos decía Nietzsche; la actitud necesaria para la negación de la voluntad y la verdadera libertad, nos decía Schopenhauer. Con los relatos mannianos, *Tonio Kröger*, *Tristán*, *Muerte en Venecia* y *Doktor Faustus* llegamos a esa culminación del artista que se nos revela como un sujeto enfermo, solitario e incapaz de amar, cuya obra no es otra cosa que el sacrificio que hace por los demás, la propia santificación ante los ojos del mundo, la obra de arte de una monstruosa pero excepcional existencia

El artista como producto del desarrollo vital del sujeto

“Una mañana, tras un sueño intranquilo, Gregorio Samsa se despertó convertido en un monstruoso insecto.”

La metamorfosis de Franz Kafka

La idea del sujeto, tal y como la conocemos en nuestros días es, en definitiva, una construcción ligada directamente a los acontecimientos históricos y el lugar que ocupaba el individuo dentro de la sociedad. De esta forma, a medida que los acontecimientos históricos y sociales van moldeando el pensamiento de los individuos, la manera de entenderse dentro de su entorno se encuentra también en constante movimiento. Es por esta razón que se suele señalar el comienzo del pensamiento moderno con la llegada de las ideas de Descartes, pues, hasta cierto punto, sus ideas rompen con la posición del sujeto tal y como se le entendía hasta entonces. El sujeto, hasta ese momento, no escapaba de aquel aparato religioso del designio de lo divino, que tanto caracterizó y que tan influyente fue en la etapa de la Edad Media. Las acciones de los individuos se entendían mediante la introducción del elemento divino, por lo que no eran otra cosa que una mera consecuencia del antojo de dicho elemento. El sujeto no se entendía como parte de su propia historia, no se entendía a sí mismo el forjador de la historia, sino un instrumento para la construcción de la misma. Lo que ocurre con Descartes es que, contra toda la concepción religiosa de la época, coloca al hombre y su pensamiento como el centro de su investigación. En primer lugar la razón se hace necesaria para entender el mundo y, si se pudiera entender la existencia de un Dios (que es a lo que nos referimos con designio divino), será entonces a través de ese elemento tan humano como lo es la razón. Con Descartes el individuo ocupa el lugar central en el mundo y, aunque no puede entenderse sin un Dios, por lo menos se cuestiona su existencia. El ser humano comienza a entenderse como

forjador de su propia historia, se hace consciente de su subjetividad, se vuelve sujeto, algo que hasta entonces era simplemente impensable.

Luego de Descartes una nueva figura dentro del pensamiento filosófico desarrollará aún más este nuevo descubrimiento. El sujeto comienza a conocerse a sí mismo, a entender sus capacidades y posibilidades como centro del mundo y conformador de una sociedad. Con la llegada de las ideas kantianas, el sujeto se va hacer aún más autosuficiente, se convierte en un problema, puesto que su ser pasa de ser un accidente, de ser natural, a ser un producto histórico capaz, por medio de la razón, de construir su propio destino. Por ello Kant ya nos señala:

El hecho de que el hombre pueda tener el yo en su representación lo eleva infinitamente por sobre todas las demás criaturas que viven sobre la tierra. De ese modo es un persona... es decir, un ser completamente distinto de las cosas en rango y dignidad.³³¹

La idea del yo pierde todo el respaldo divino y trata de encontrar su nueva identidad dentro del mundo que le rodea. Esto equivale a perder el alma de la que habla el cristianismo y por lo tanto el yo comienza a ocupar ese lugar. Con Descartes ya podíamos observar cómo la razón se vuelve necesaria o, hasta cierto punto, ella explica la existencia de Dios. Por esto, la razón comienza a ocupar un lugar que no tenía antes, su importancia se eleva. Por medio de la razón demuestra por qué tiene que existir un Dios de la misma manera en que existe el mundo. Por su parte Kant, por medio de la misma autorreflexión de la que antes se valiera Descartes no da un porqué tiene que existir la ficción de un Dios, o el “como si” de un Dios. En Descartes Dios baja de los cielos al tratar de ser explicado por medio de la razón, se degrada al ser fundado en esta. En Kant nuevamente el Dios se degrada, convirtiéndose en una idea regulativa.

³³¹ Ver Immanuel Kant, *Antropología en sentido pragmático*, Alianza, Madrid, 1991.

Kant lo que hace es buscar la justificación de ese yo. Si el mundo se explica mediante el yo, el individuo, entonces hay que darle significado y buscarle una razón de ser a ese yo. Las maneras para alcanzar dicha justificación del yo, desde entonces, han sido muy diversas: unas más directas tratando de alcanzar el meollo mismo de la interioridad como sucede en la poesía lírica, en las confesiones o en las autobiografías³³², y otras que lo son menos como ocurre en las proyecciones del yo a través de las artes plásticas (como es el caso del autorretrato), en la novela y en el teatro. En el campo político esta nueva incursión del yo se puede ver en el enriquecimiento, en el sentido de propiedad o en la búsqueda de la fama de parte de los sujetos que cada vez se hacen más conscientes de su sentido de individualidad.

La influencia del desarrollo del sujeto siempre estuvo acompañada del desarrollo de las instituciones políticas. Por ello no podemos olvidar la Revolución Francesa que propuso la figuración del “ciudadano”, que es la encarnación más perfecta de la visión ilustrada del sujeto, exigiéndole a éste un mayor compromiso y responsabilidad desde su posición en el mundo. De esta visión de un nuevo sujeto nos vienen ideas como las del más “joven” Richard Wagner. Wagner propone, desde el desarrollo de las artes dramático-musicales un sujeto cuyo crecimiento se da a través del desarrollo de su creatividad y de la continua influencia de dichas artes en el diario vivir. Wagner veía en el sistema de la antigua Grecia un mayor desarrollo del individuo, debido, precisamente, al desarrollo de las artes en dicha cultura y trató, por todos los medios, de llevar aquel desarrollo cultural de la antigua Grecia a la cultura alemana de su época. Al menos hasta su gran decepción con la Revolución de Dresde y la

³³² El papel de las autobiografías, aunque no lo discutiremos aquí, es importantísimo para el desarrollo del sujeto de la individualidad. Con el desarrollo de un sujeto que se siente capaz de crear su propia historia, la idea del yo cobra una importancia que antes no tenía (con la excepción, pues se le puede llamar así, de las *Confesiones* de San Agustín). De ahí que surgieran autobiografías de figuras como Rousseau que, siguiendo el modelo de Montaigne, no sólo crea el espacio interior necesario al nuevo individuo sino que también preludia todos los fenómenos de la conciencia que siglo y medio después serán cincelados con todo primor en la obra de Marcel Proust. Luego de Rousseau se multiplican las autobiografías, los diarios, las memorias, todos los ejercicios con la pretensión de examinarse a sí mismos desde el modo más objetivo posible. De ahí nos vienen obras como la *Infancia* de Tolstoi o *Autobiografía* de Benjamín Franklin, entre muchos otros. Con la autobiografía la vida de una persona se convierte no ya en motivo de servilismo sino en la materia prima de una obra de arte.

caída de sus grandes ideales, Wagner continuó aferrado a cambiar la sociedad y volcarla hacia el desarrollo del individuo a través de arte, el cual debía estar apoyado por el sistema en régimen. Sin embargo, los accidentes de la Revolución que llevaron al fracaso de la visión ilustrada, lejos de espantar aquella idea del desarrollo del sujeto, llevaron también a producir un sujeto ajeno y hostil a la sociedad y a la cultura imperantes, ese individuo rebelde que se asocia con el romanticismo. El sujeto se convierte en un individuo con personalidad.

Un sujeto con personalidad, capaz de criticar su propia sociedad es lo que podemos observar en Schopenhauer. Si, muy influenciado por las ideas de Kant, Schopenhauer podía ver la importancia del sujeto, también antepone al mundo, en forma de voluntad, los deseos de libertad del propio sujeto. Con Schopenhauer el mundo se vuelve una celda en la que habita el sujeto y contra la cual, y a pesar de la cual, debemos desarrollarnos. El individuo se siente capaz de autocriticarse y, en el caso de Schopenhauer, se rompe con las ideas de Descartes y Kant en donde la razón es el centro de todo, pues nos habla de una voluntad que se vuelve la máquina que genera todo movimiento. Al sujeto, entonces, sólo le toca ir en contra de aquello que ya está establecido. El mundo se vuelve una total representación de los deseos de una voluntad que nunca se siente satisfecha, por lo que para poder ser más hombres, primero debemos escapar de esa voluntad. Schopenhauer, y hacemos notar aquí la diferencia entre la concepción del mundo que discutíamos anteriormente sobre el designio divino y las ideas de Schopenhauer, es probablemente el primer filósofo que se atreve a hacer profesión de ateo, pues el concepto de un Dios personal es incompatible con un ser inmaterial existente fuera del tiempo y del espacio. Con Schopenhauer, el filósofo y también con ello el sujeto, ya no necesita a Dios para explicarse en el mundo. Las explicaciones que necesita las encuentra dentro del propio mundo a través de las experiencias inmediatas que obtiene de éste.

Aquella explicación kantiana de la que hablamos anteriormente en esta investigación, en la que divide el mundo en noumeno y fenómeno sirve a Schopenhauer para explicar el mundo. Es decir, el mundo, en cuanto a noumeno es voluntad; en cuanto es fenómeno, consta de representaciones (*Vorstellungen*) de los sentidos y del intelecto. De ello se desprende la posición inferior que ocupa el intelecto, que es sólo una herramienta que utiliza la voluntad para propagar la especie y conservar al individuo. En el principio de individuación que domina nuestras vidas, la voluntad de vivir responde a la voluntad noumenal que es ciega, incesante y carente de objetivos. Por ser esta su naturaleza, el sujeto está abocado a la insatisfacción, a la frustración, al dolor y a la muerte. Es así que comienza la filosofía del pesimismo de Schopenhauer y es de esta manera que el sujeto comienza a ser un crítico del lugar en donde se encuentra, de su entorno. Pues el sufrimiento se torna en una condición necesaria del individuo; la individuación nos condena *ipso facto* a la visión trágica de la vida, pues ésta se encuentra condenada por y para la voluntad.

Esta concepción trágica de la vida a la que nos llevan las ideas de Schopenhauer no fue muy bien acogida por el pensamiento de su época³³³, mucho más dirigido al pensamiento ilustrado que colocaba la razón por encima de las representaciones. Partiendo de una raíz irracional, es inevitable que no se espere mucho de los conocimientos asequibles mediante la razón. El sentido común apenas roza las relaciones entre las cosas o las relaciones de éstas con la voluntad. El conocimiento científico (que durante la época se desarrollaba cada vez más), aunque más objetivo e impersonal, sigue siendo conocimiento de los fenómenos, indirecto, y por lo demás, tiene que darse en conceptos. La filosofía misma quisiera ir más allá de las superficies y alcanzar una validez suprapersonal, pero tampoco puede prescindir de los conceptos. Sólo en el arte puede el pensamiento liberarse del dolor y de las frustraciones, a través de las cuales se manifiesta la voluntad, y alcanzar la contemplación de

³³³ Ver las discusiones del capítulo dedicado a Schopenhauer en donde vemos las diferencias entre éste y otros filósofos contemporáneos como Hegel, Fichte o Feuerbach.

lo extratemporal.³³⁴ El gran sujeto se convierte en Schopenhauer en aquel que vence sobre la vida. Aquello que nos lleva a lograrlo es el arte, por lo que el artista se convierte en el gran sujeto. El arte nos libera por un momento de la prisión en que habitamos, de la esclavitud a que nos someten los apetitos, las necesidades, la imaginación. Si los artistas logran esto es porque pueden ir más allá de la voluntad de vivir, separan las cosas de sus propios intereses, por lo que trascienden los conceptos. De ahí que la obra de Schopenhauer se convirtiera en el mayor sistema (mayor que Kant) que intentara justificar la obra y función del artista. El sujeto da un vuelco grandísimo, casi inalcanzable³³⁵, hacia el arte y encuentra en éste la mayor posibilidad de su desarrollo, aquel desarrollo que había comenzado con las ideas de Descartes.

Es bastante difícil trazar la descendencia de la filosofía shopenhaueriana debido a la gran ramificación que tuvo la filosofía de siglo 19 y la incompatibilidad que se ha producido entre ellos. Sin embargo, como ya hemos visto, podemos trazar una línea en el desarrollo de este nuevo sujeto desde las ideas de Schopenhauer hasta aquellos que resultaron ser los más influenciados por su filosofía; en este caso Richard Wagner y Friedrich Nietzsche.³³⁶ Ambos toman ideas como la voluntad que ansía la redención, el peso intolerable de la individuación, al arte considerado como consuelo, la música como la culminación del arte, etc. No obstante, con Nietzsche, la filosofía shopenhaueriana es trasladada a un plano más histórico, y en dicho

³³⁴ Cf. Esteban Tollinchi, *Los trabajos de la belleza modernista 1848-1945...*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 2004, p. 451.

³³⁵ El propio Schopenhauer afirma que el auténtico artista es un acontecimiento rarísimo: “un individuo genial es un fenómeno raro que sobrepasa toda estimación corriente; la mayor excepción de la naturaleza”. Además es algo limitado al varón y si esto no bastara, son por lo general hombres poco prácticos, tendientes a la soledad y a la infelicidad. Casi podríamos decir que es una justificación de sí mismo, aunque también podemos pensar en figuras como Vincent Van Gogh, Hugo Wolf, Guy de Maupassant o el mismo Friedrich Nietzsche como enfermos mentales que impugnan la fe de Schopenhauer en el arte como vía exclusiva hacia lo absoluto.

³³⁶ También podríamos trazar aquí, aunque nos alejamos con ello de nuestro interés investigativo, la influencia de Schopenhauer en Wittgenstein, sobre todo en el cuestionamiento hacia el dualismo cartesiano, y en cuestiones de lógica y de ética, o la influencia en Albert Camus o Jean Paul Sartre. El filósofo Eduard von Hartmann es totalmente shopenhaueriano, y termina transformando la voluntad en lo “inconsciente”. Luego Sigmund Freud está muy marcado por la filosofía pesimista de Schopenhauer, aunque fuera a través de *La filosofía de lo inconsciente* de Hartmann. Cf. Eduard von Hartmann, *Filosofía de lo bello: una reflexión sobre lo inconsciente en el arte*, Universitat de València, Valencia, 2001.

traslado, fue preciso que la transformara y, en ocasiones, la deformara. En Nietzsche, aún más que en Schopenhauer, encontramos la idea del sujeto totalmente independizada de la sociedad; es decir, no es que se entienda fuera de ella, sino que es a partir del sujeto que se entiende el resto del mundo y no a la inversa. El desarrollo de Nietzsche y su ataque hacia los elementos que de alguna manera u otra limitan al sujeto es frontal: contra la tradición filosófica, contra la oficialidad en todos los sentidos, contra los ideales políticos, contra la religiosidad del siglo. En el campo de la filosofía es de hacer notar su desdén hacia los problemas tradicionales de epistemología y de la ontología en esa búsqueda de un nuevo lugar para el individuo, o por lo menos intenta llevar dichos problemas hacia cuestiones morales y aparentemente más vitales. Nietzsche apunta hacia el sujeto, hacia lo terrestre, incluso lo corpóreo, como el elemento más vital, más humano y más real. El nihilismo inherente en el cristianismo, en el *Parsifal* de Wagner o en la moral de la manada, no se combate con el intelecto sino con la vida misma. Es por ello que Nietzsche da tanta importancia al cuerpo, probablemente más que ningún otro filósofo del siglo, con excepción de los materialistas. Y eso hace que su pensamiento sea uno de los primeros y acaso el más importante de los vitalismos de su época. Nietzsche no tuvo ninguna timidez al momento de criticar la devaluación del cuerpo y del mundo con que quería imponerse la religiosidad de la época. Con su embestida en contra de tal tipo de sociedad, el mundo de nuestra experiencia se convirtió en el único mundo que existe y se esfumó toda posibilidad de un mundo trascendente. Con Nietzsche muere por completo la idea de Dios porque el lugar de éste le pertenece ahora al hombre. Ya no es que el sujeto dependa o no dependa de Dios, sino que el sujeto es la única realidad posible y es a partir de ahí que el hombre se entiende tal cual. Hacer esto significa que el sujeto se entendiera no como una unidad sino como un amasijo de pasiones, deseos, impulsos, muchos de ellos contradictorios y en lucha unos con otros. Por lo tanto, con Nietzsche, se aniquila aquella idea del sujeto racionalista y socrático que hablaba

del “conócete a ti mismo”, se destruye el alma y el yo tradicional en función de un yo más independiente de la tradición y las presiones sociales, más creador y más auténtico, un yo que trascienda al que éramos. Ese sujeto que aspira a ser Dios, el individuo más auténtico, lo es en cuanto descarta tanto la concepción racionalista de la filosofía, desde Sócrates a Hegel, como la del cristianismo. Y, por otra parte, acepta la irracionalidad de la existencia que, hasta entonces, habían intentado mantener oculta. Pero este individuo que no considera la razón y que le da la espalada a la idea de Dios no cuenta con dicho respaldo y de ello puede sobrevenir la angustia, la soledad, la enfermedad. Por lo que, al fin y al cabo, Nietzsche convierte al sujeto (si es que antes no lo hiciera Schopenhauer) en un enfermo, en un solitario que se hace más hombre en la medida en que atiende su individualidad, su propio desarrollo, y aparta de sí todo aquello que reniegue su verdadera naturaleza.

Esta idea nietzscheana que, como hemos visto, proviene de un constante desarrollo de la idea del sujeto a través de los años, es la que recoge Thomas Mann en sus obras. Mann, muy influenciado no sólo por Nietzsche, sino por Schopenhauer y Wagner, crea en sus personajes la idea del artista que antes desarrollaran Nietzsche y Schopenhauer. En Mann el artista es un eterno enfermo, un solitario incapaz de amar, con serios problemas para la adaptación social, pues reconoce, aunque ello le resulte doloroso, que para entregarse a su verdadera profesión de artista, necesita alejarse de todo el orden de lo establecido. El artista se niega a sí mismo para entregarse a la obra de arte, pues es sólo a través del arte que logrará ser un superhombre, un genio. El arte se vuelve contra la vida misma, pero dicha discrepancia entre arte y vida todavía le sirvió a Mann para llevar a su culminación toda la odisea del artista desde su fascinación juvenil con Schopenhauer, insistiendo no sólo en la arritmia social, sino también en su alianza con la enfermedad y en la ironía que lo carcome. Adrián Leverkühn, en *Doktor Faustus*, es el artista que lleva la conciencia de su ser a un último desarrollo –que no puede ser otro que la ironía y la carcajada- lamento diabólico frente

al cosmos. Y dicha conciencia, calcada sobre la de Nietzsche, depende totalmente de la enfermedad.

Esta concepción del sujeto-artista que, como hemos visto anteriormente, se fue desarrollando durante los años y gracias a la manera en que el individuo se entendía con su entorno, colocó sin duda alguna al sujeto en la posición más céntrica posible. De ahí en adelante le toca al sujeto crear su propia historia. El lugar que ocupa el artista, no muy distinto de, por ejemplo, el científico, es el de arrojar algún poco de luz sobre el entorno cósmico, sobre todo aquello que de alguna forma experimenta. Ya nos decía Schopenhauer que el arte se concibe como un medio de acercarnos a la “verdadera esencia del mundo, al verdadero contenido de sus fenómenos”³³⁷. A Nietzsche no le cabe duda alguna de ello; es ése su gran superhombre. “El fenómeno ‘artista’ sigue siendo el más transparente: ¡desde ahí, mirar los instintos fundamentales de la fuerza, de la naturaleza, etc! ¡De la religión y la moral también!”³³⁸

³³⁷ Citado en Tollinchi, *Op. Cit.*, p. 647.

³³⁸ Friedrich Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, Tecnos/Alianza, Madrid, 2004, p. 146.

Bibliografía

Obras de Arthur Schopenhauer

Schopenhauer, Arthur, *Der handschriftliche Nachlass* [El legado manuscrito], A Hübscher (ed.), 5 vols., Deutscher Taschenbuch, Frankfurt, 1966 y sigs. y 1985.

_____, *Gesammelte Briefe* [Cartas], A.Hübscher (ed.), Bonn, 1978.

_____, *Gespräche* [Conversaciones], A. Hübscher (ed.), Stuttgart, 1971.

_____, *Sämtliche Werke*, 5 vols. Suhrkamp-Taschenbuch, Stuttgart/Frankfurt, 1986.

_____, *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde*, en *Sämtliche Werke*, A. Hübscher (ed.), vol. 7, Wiesbaden, 1950.

Otras ediciones consultadas de las obras de Schopenhauer

Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Trad. de Rafael José Díaz Fernández y María Monserrat Armas Concepción, Akal ediciones, Madrid, 2005.

_____, *Essays and Aphorisms*, Penguin Books, United States of America, 1973.

_____, *On the Fourfold Root of the Principle of Sufficient Reason*, Cosimo Classics, New York, 2007.

_____, *Parerga y paralipomena: Escritos filosóficos menores*, Librería Agora, Málaga, 1997.

_____, *Pensamiento, palabras y música*, Edaf, Madrid, 1998.

_____, *Sobre la libertad de la voluntad*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.

Obras de Friedrich Nietzsche

Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke. Studienausgabe in 15 Bänden*, Deutscher

Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, Walter de Gruyter, New York/Berlín,

1988.(Obras completas en 15 volúmenes. Edición a cargo de Giorgio Colli y Mazzino Montinari)

_____, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*, Deutscher Taschenbuch

Verlag GmbH & Co. KG, Walter de Gruyter, New York/Berlín, 1986.

(Correspondencia completa, edición en 8 volúmenes)

Otras ediciones consultadas de obras de Nietzsche

Nietzsche, Friedrich, *The Portable Nietzsche*, Penguin Books, 1982.

_____, *Así habló Zaratustra*, Alianza Editorial, Madrid, 2004.

_____, *Basic Writings of Nietzsche*, The Modern Library, New York, 2000.

_____, *Ecce Hommo*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

_____, *El crepúsculo de los ídolos*, Editorial Edaf, Madrid, 2002.

_____, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

_____, *Escritos sobre Wagner*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.

_____, *Estética y teoría de las artes*, Tecnos/Alianza editorial, Madrid, 2004.

_____, *Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid, 1997.

_____, *Nietzsche contra Wagner*, Siruela, Madrid, 2002.

_____, *The Portable Nietzsche*, Penguin Books, 1982.

Obras de Thomas Mann

Mann, Thomas, *Die Erzählungen*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 1986.

Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 1975.

Otras ediciones consultadas de obras de Mann

Mann, Thomas, *A Sketch of My Life*, Random House, New York, 1960.

_____, *Buddenbrooks*, Everyman's Library, New York, 1994.

_____, *Confesiones del estafador Félix Krull*, Trad. de Isabel García Adánez, Edhasa, Barcelona, 2009.

_____, *Doctor Faustus*, Vintage Book International, New York, 1997.

_____, *Doktor Faustus*, Traducción de Eugenio Xammar, Editorial Edhasa, Barcelona, 2005.

_____, *El artista y la sociedad*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1975.

_____, *El elegido*, Editorial Edhasa, Barcelona, 2002.

_____, *Essays of Three Decades*, Translated by H.T. Lowe-Porter, A.A. Knopf, New York, 1947.

_____, *Goethe and Tolstoy*, University of Alabama Press, USA, 1984.

_____, *La montaña mágica*, Traducción de Isabel García Adánez, Edhasa, Barcelona, 2009.

_____, *La muerte en Venecia*, Trad. Francisco Oliver, Ediciones Destino, Barcelona, 1982.

_____, *Los Buddenbrook*, Trad. al castellano de Isabel García Adánez, Edhasa, Barcelona, 2008.

_____, *Lotte in Weimar*, University of California Press, California, 1990.

_____, *Richard Wagner y la música*, Plaza y Janés, Barcelona, 1986.

_____, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Alianza editorial, Madrid, 2000.

_____, *Señor y perro, Tonio Kröger, Tristán*, Editorial Edhasa, Barcelona, 1994.

_____, *The Magic Mountain*, Vintage International, New York, 1996.

Obras de Richard Wagner

Wagner, Richard, *Mein Leben*, F. Bruckmann, München, Vols. 1 y 2, 1911.

Otras ediciones de obras de Wagner consultadas:

_____, *Escritos y confesiones*, trad. de Ramón Ibero, Ed. Labor, Barcelona, 1975

_____, *Mi vida*, traducción al castellano de Eulogio Guridi, Ed. Lauro, Barcelona, 1994.

_____, *The Ring of the Nibelung*, W.W. Norton, New York-London, 1977.

Bibliografía obras consultadas

Adorno, Theodor W., *Aesthetic Theory*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1998.

_____, *Sobre la música*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2006.

Barrios Cásares, Manuel, *Voluntad de lo trágico: El concepto nietzscheano de la voluntad a partir de El nacimiento de la tragedia*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.

Bayón, Fernando, *La prohibición del amor: Sujeto, cultura y forma artística en Thomas Mann*, Anthropos, Barcelona, 2004.

Beck, Gunnar, *Fichte and Kant on Freedom, Rights, and Law*, Lexington Books, Virginia, 2008.

Beiser, Frederic C., *The Fate of Reason: German Philosophy from Kant to Fichte*, Harvard University Press, United States of America, 1993.

Bermudo, José Manuel, *J.J. Rousseau: La profesión de fe de un filósofo*, Montesinos, Barcelona, 1984.

Bloch, Ernst, “Ideas as Transformed Material in Human Minds, or Problemas of an Ideological Superstructure” *The Utopian Function of Art and Literature*, The MIT Press, London, 1996.

Bradbury, Malcolm, *El mundo moderno: Diez grandes escritores*, Editorial Edhasa, Barcelona, 1990.

Bürgin, Hans, *Thomas Mann: A chronicle of his life*, The University of Alabama Press, United States of America, 1969.

Cartwright, David E., *Schopenhauer: A Biography*, Cambridge University Press, United States of America, 2010.

Coplestone, Frederick, *History of Philosophy*, Image, Vol. 6, New York, 1994.

Cuda, Anthony, *The passions of Modernism: Elliot, Yeats, Woolf and Mann*, The University of South Carolina Press, South Carolina, 2010.

- Darwin, Charles, *The Origin of Species*, Random House, New York, 1979.
- _____, *The autobiography of Charles Darwin: 1809-1882*, W.W. Norton & Co., New York, 1993.
- Damasio, Antonio R., *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, Quill, New York, 2000.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche*, Arena libros, Madrid, 2000.
- Descartes, René, *Discurso del método/Meditaciones metafísicas*, editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1975.
- Duhamel, Georges, *El consuelo de la música*, Schapire, Buenos Aires, 1954.
- Esteban Enguita, José Emilio, *El joven Nietzsche: Política y tragedia*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.
- Fischer, Jens Malte, *Gustav Mahler*, Yale University Press, United States of America, 2011.
- Fix, Peter, *Das Erzählerische Werk Thomas Manns Entstehungsgeschichte, Quellen, Wirkung*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1976.
- Freud, Sigmund, "Formulations Regarding the two Principles in Mental Functioning", *The Collected Papers of Sigmund Freud*, Vol. IV, Londres, 1924.
- Goldman, Harvey, *Max Weber and Thomas Mann calling and the shaping of the self*, University of California, California, 1988.
- Gómez, Vicente, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Cátedra, Madrid, 1998.
- González García, José María, *Las huellas de Fasto. La herencia de Goethe en la sociología de Max Weber*, Madrid, Tecnos, 1992.
- Hartmann, Eduard von, *Filosofía de lo bello: una reflexión sobre lo inconsciente en el arte*, Universitat de València, Valencia, 2001.
- Hatfield, Henry, *Thomas Mann*, Random House, New York, 1951.
- Hegel, G.W.F., *Sämtliche Werke*, Ed. H. Glockner, Stuttgart, 1927.

- _____, *The Essential Writings*, Harper Torchbooks, New York, 1974.
- Heidegger, Martin, *Nietzsche*, Ediciones Destino, Barcelona, 2000.
- Helbling, Carl, *Die Gestalt des Künstlers in der neueren Dichtung, eine Studie über Thomas Mann*, Berne, 1932.
- Herrero Senes, Juan, *La inocencia del devenir: La vida como obra de arte según Friedrich Nietzsche y Oscar Wilde*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.
- Hesse, Herman, *Correspondencia: Herman Hesse, Thomas Mann*, Editorial Muchnick, Madrid, 1977.
- Hobbes, Thomas, *Leviathan*, Penguin Books, London, 1985.
- Janz, Curt Paul, *Friedrich Nietzsche*, Alianza, Madrid, 1981.
- Kant, Immanuel, *Antropología en sentido pragmático*, Alianza, Madrid, 1991.
- _____, *Crítica de la razón práctica*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- _____, *Crítica de la razón pura*, Tecnos, Madrid, 2002.
- _____, *Groundwork of the Metaphysics of Morals*, Cambridge University Press, UK, 1998.
- _____, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Fondo de cultura económica española, Madrid, 2005.
- _____, *Werke*, 12 vols., W, Weischedel (ed.), Frankfurt del Meno, 1964.
- Klossowski, Pierre, *Nietzsche and the vicious circle*, The University of Chicago Press, United States of America, 1998.
- Koppen, Erwin, *Thomas Mann y Don Quijote: ensayos de literatura comparada*, Ediciones Gedisa, Barcelona, 1990.
- Kristiansen, Borge, *Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik*, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1986.
- Kurzke, Hermann, *Thomas Mann: La vida como obra de arte*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2003.

- Lampert, Laurence, *Nietzsche's Teaching: An Interpretation of 'Thus Spoke Zarathustra'*, Yale University Press, Nueva York, 1986.
- Lange, Victor, *Great German Short Novels and Stories*, The Modern Library, New York, 1952.
- Linés Heller, Luisa María, *Thomas Mann*, Editorial Síntesis, Madrid, 2006.
- Lukács, Georg, *Thomas Mann*, Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1969.
- Magee, Bryan, *The Story of Philosophy*, Dorling Kindersley, New York, 2001.
- _____, *The Great Philosophers*, Oxford University Press, New York, 2001.
- _____, *The Philosophy of Schopenhauer*, Oxford University Press, New York, 1983.
- Marson, E.L., *The Ascetic Artist prefigurations in Thomas Mann's Der Tod in Venedig*, Perter Lang, USA, 1979.
- Matter, Jean, *Wagner et Hitler*, L'âge de l'homme, Lausana, Suiza, 1977.
- Mayer, Hans, *La literatura alemana desde Thomas Mann*, Alianza Editorial, Madrid, 1970.
- Merrihew Adams, Robert, *Leibniz: Determinist, Theist, Idealist*, Oxford University Press, New York, 1994.
- Newmann, Ernest, *The Life of Richard Wagner*, vol. IV, Cambridge University Press, Nueva York, 1976.
- Nichols, R.A., *Nietzsche in the Early Works of Thomas Mann*, University of California Press, California, USA, 1955.
- Platón, *Fedón. Fedro*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- Pérez Maseda, Eduardo, *Música como idea, música como destino: Wagner-Nietzsche*, Editorial Tecnos, Madrid, 1993.
- Praz, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, El acantilado, Barcelona, 1999.

- Quesada, Julio, *Un pensamiento intempestivo: Ontología, estética y política en F. Nietzsche*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1988.
- Reich-Ranicki, Marcel, *Thomas Mann y los suyos*, Tusquets editores, Barcelona, 1989.
- Rousseau, J.J., *Emilio*, Biblioteca Edaf, Madrid, 1985.
- Safranski, Rüdiger, *¿Cuánta verdad necesita el hombre?*, Lengua de trapo, Madrid, 2004.
- _____, *Goethe y Schiller. Historia de una amistad*, Tusquets Editores, Barcelona, 2011.
- _____, *Nietzsche: Una biografía del pensamiento*, Tusquets editores, Barcelona, 2004.
- _____, *Romanticismo: Una odisea del espíritu alemán*, Tusquets, Barcelona, 2009.
- _____, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, Tusquets Editores, Barcelona, 2008.
- _____, *Schiller o La invención del idealismo alemán*, Tusquets Editores, Barcelona, 2006.
- _____, *Un maestro de Alemania, Martin Heidegger y su tiempo*, Tusquets Editores, Barcelona, 1997.
- Salmerón, Miguel, *La novela de formación y peripecia*. Antonio Machado Libros, Madrid, 2002.
- Sánchez Meca, Diego, *En torno al superhombre: Nietzsche y la crisis de la modernidad*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1989.
- Savater, Fernando, *Idea de Nietzsche*, Editorial Ariel, Barcelona, 1995.
- Severino, Emanuele, *El parricidio fallido*, Destino, Barcelona, 1991.
- Schneider, Marcel, *Wagner*, Bosch, Barcelona, 1980.
- Schmitt, Carl, *The Leviathan in the State Theory of Thomas Hobbes: Meaning and Failure of a Political Symbol*, University of Chicago Press, Chicago, 2008.
- Simmel, Georg, *Schopenhauer y Nietzsche*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2005.
- Shaw, Devin Zane, *Freedom and Nature in Schelling's Philosophy of Art*, Continuum

International Publishing Group, New York, 2010.

Tollinchi, Esteban, *Demonio, arte y conciencia: Doktor Faustus de Thomas Mann*, Arca, Montevideo, 1970.

_____, *Las visiones de Thomas Mann*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1973.

_____, *Los trabajos de la belleza modernista 1848-1945...*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 2004.

_____, *Romanticismo y modernidad: Ideas fundamentales de a cultura de Siglo XIX*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1989.

Trías, Eugenio, *Conocer Thomas Mann y su obra*, Editorial Dopesa, Barcelona, 1978.

Vattimo, Gianni, *El sujeto y la máscara: Nietzsche y el problema de la liberación*, Ediciones Península, Barcelona, 2003.

Von Gwinner, Wilhem, *Schopenhauer's Leben*, Nabu Press, Alemania, 2010.

Williams, Stephen N., *The Shadow of the Antichrist: Nietzsche's Critique of Christianity*, Baker Academy, United States, 2006.